Nicolaas Teeuwisse

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXIV

2024

Ausgewählte Werke · Selected Works

XXIV

TEFAF
MAASTRICHT

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin
Phone: +49 30 893802919 · Mobile: +49 171 4830486
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de

ANASTASIO
PAPA
GVARDO

Vorwort

Der vorliegende Katalog enthält eine Auswahl von vierzig Druckgraphiken und Handzeichnungen, die als Teil eines weitaus größeren Ensembles anlässlich der 37. Edition der European Fine Art Fair (TEFAF) vom 7. bis 14. März in Maastricht gezeigt werden.

Besondere Erwähnung verdienen zwei großformatige, bisher unbekannte Studienblätter von Hans Rottenhammer dem Älteren, die wohl in den 1590er Jahren in Venedig entstanden sind und von seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Schaffen Jacopo Tintorettos Zeugnis ablegen. Es handelt sich um eine Paraphrase von Tintorettos monumentalem Meisterwerk *Das Jüngste Gericht* in der dortigen Kirche Madonna dell'Orto, mit der Rottenhammer seinem großen Vorgänger einen respektvollen Tribut zollte. Gleichzeitig zeugt die selektive Vorgehensweise, mit der Rottenhammer die einzelnen Bildelemente jener großartigen Komposition in seine eigene Bildsprache übersetzte, bereits von einer bemerkenswerten künstlerischen Eigenständigkeit.

Einen vergleichbaren Seltenheitswert besitzt die etwa zur selben Zeit entstandene und bisher einzig bekannte Vorstudie zu Gerrit Pietersz.' Radierung *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* aus dem Jahre 1593, einem unbestrittenen Meisterwerk des niederländischen Manierismus. Nur sehr wenige Zeichnungen aus dieser frühen Schaffensphase des Künstlers sind erhalten geblieben; sie alle kennzeichnet der gleiche kraftvolle, stark verkürzende und virtuose Zeichenduktus, der so charakteristisch ist für den Amsterdamer Meister.

Einen weiteren Schwerpunkt des Katalogs bilden seltene druckgraphische Schöpfungen des deutschen und österreichischen Spätbarock und Rokoko. Erwähnt seien damals wegweisende Künstler, wie inter alia Franz Anton Maulbertsch, Johann Ignaz Zimbal, Franz Anton Leitenstorffer und Franz Sigrist. Vor allem die Radierungen von Maulbertsch, dem bedeutendsten Maler des österreichischen Spätbarock, zählen zu den größten Meisterleistungen in dieser Technik. Seine Blätter zeichnen sich durch ihre individuelle und originelle Ikonographie, nicht zuletzt auch durch ihre technische, experimentell anmutende Virtuosität aus. Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal der Radierungen Maulbertschs ist ihre eminente Seltenheit. So sind von der in diesem Katalog vorgestellten Radierung *Der Heilige Petrus segnet die Apostel* lediglich zwei weitere Abzüge in Wien und Budapest bekannt.

Der vorliegende Katalog entstand in enger Zusammenarbeit mit Dr. Anna Fricke und Sina Petrovic. Mein Dank gilt auch Stefanie Löhr für die Gestaltung und hilfreiche Redaktionsarbeiten. Die englische Übersetzung wurde wie immer adäquat von Robert Bryce besorgt.

Dr. Nicolaas Teeuwisse

Preface

This catalogue contains a selection of forty prints and drawings that are on display in the context of a much larger ensemble arranged for the 37th European Fine Art Fair (TEFAF) from 7th to 14th March in Maastricht.

Worthy of special mention are two large-format, previously unknown study sheets by Hans Rottenhammer the Elder. Probably made in Venice in the 1590s, they are a testimony to his intense artistic exploration of the works of Jacopo Tintoretto. A re-composition of *The Last Judgement*, Tintoretto's monumental masterpiece for the church of Madonna dell'Orto in Venice, this was his way of paying respectful tribute to his great predecessor. That said, the selective approach Rottenhammer adopted in transforming the individual pictorial elements in Tintoretto's magnificent composition into distinctive imagery of his own is an indication of his remarkable artistic independence.

Comparable in terms of its rarity value is a work dating to 1593, which thus arose at roughly the same time. This is the hitherto only known preliminary study for Gerrit Pietersz.'s etching of *The Rest on the Flight into Egypt*, an undisputed masterpiece of Dutch Mannerism. Very few drawings from this early period in the artist's career have survived, all of which reveal the same strong, highly reductive, consummate drawing style that is the hallmark of the Amsterdam master's œuvre.

Another prominent focus in the catalogue is on rare prints from the late Baroque and Rococo period in Germany and Austria. Among the pioneering artists of the time were Franz Anton Maulbertsch, Johann Ignaz Zimbal, Franz Anton Leitenstorffer and Franz Sigrist. The etchings by Maulbertsch in particular, who was foremost among the late Baroque painters in Austria, are among the outstanding masterpieces in the use of this technique. His prints are distinguished by their consistently individual and original iconography and, not least, by a technical brilliance bordering on the experimental. A further unique feature of Maulbertsch's etchings is their pronounced rarity. Only two other impressions of the etching St. Peter Blesses the Apostles presented in this catalogue are known to exist – in Vienna and Budapest respectively.

The catalogue has been produced in close collaboration with Dr. Anna Fricke and Sina Petrovic. My thanks also go to Stefanie Löhr for the design and helpful editorial work. As ever, Robert Bryce has provided a fitting English translation.

Dr. Nicolaas Teeuwisse

16. – 17. Jahrhundert

I. DOMENICO DEL BARBIERE

(auch Domenico Fiorentino,
um 1506 Florenz – 1570/71 Troyes)

Zugeschrieben. *Ein Kampf nackter Männer in einer Felsenhöhle (Dix hommes nus dans des rochers)*. Kupferstich. 29,5 x 43 cm. Herbet (Domenico del Barbiere) 13. Wasserzeichen: Wäppchen mit Buchstabe W und aufgesetztem Vierklee (Papiermühle Nivelle, Troyes, um 1540, vgl. Briquer 9869).

Das außerordentlich suggestive und kraftvolle Blatt hat nach seiner Veröffentlichung durch Félix Herbet um 1900 der Forschung Rätsel aufgegeben und seitdem nichts von seiner Faszination eingebüßt. Während Herbet den Kupferstich unter Domenico del Barbiere verzeichnet, fehlt das Blatt im Œuvreverzeichnis von Henri Zerner (*The School of Fontainebleau. Etchings and Engravings*. New York, 1969), so dass seine Autorschaft vorerst ungeklärt bleibt. Domenico del Barbiere ist zwischen 1537 und 1550 als Maler und „imager" in den Rechnungsbüchern von Fontainebleau dokumentiert. Er tat sich als enger Mitarbeiter Primaticcios hervor, aber es ist unsicher, ob seine Kupferstiche tatsächlich in Fontainebleau geschaffen wurden. Trotz seiner Tätigkeit für Primaticcio deuten zeitgenössische Quellen daraufhin, dass del Barbiere ab den 1540er Jahren in Troyes lebte und arbeitete.

Die enigmatische Darstellung ist in einer wuchtigen, konzentrierten und engmaschigen Kupferstichtechnik ausgeführt. Muskulatur und anatomische Einzelheiten der Protagonisten sind manieristisch prononciert wiedergegeben. Eng geführte Strichlagen erzeugen starke Schattierungen auf den Beinen und Oberschenkeln der nackten Männer. Wenngleich Unsicherheit bezüglich der Autorschaft herrscht, so sind doch stilistische Parallelen zu del Barbieres graphischem Schaffen erkennbar. Sein Kupferstich *Die Gruppe aus dem Jüngsten Gericht Michelangelos* (Herbet 2, Zerner DB 3) zeigt beispielsweise eine vergleichbare betont plastische Akzentuierung der männlichen Muskulatur. Vor allem bei der Dreiergruppe links auf unserem Blatt ist die Gliederung des Abdomens in ähnlicher Weise mit feinsten Strichlagen und Punktierungen behandelt. Die Gestalten gleichen anatomischen Gliederpuppen, wie dies beispielsweise auch auf del Barbieres berühmter Allegorie *Squelettes et Écorchés* sichtbar ist (Zerber DB 10). Nicht zuletzt dürfte das vorhandene Wasserzeichen der Papiermühle Nivelle in Troyes, welches um 1540 datiert ist, eine weiteren Hinweis auf del Barbiere liefern, der wohl in diesem Zeitraum in jener Stadt tätig war. Die stilistische Heterogenität in seinem graphischen Œuvre erschwert jedoch eine feste Zuschreibung an del Barbiere.

Nicht zuletzt bleibt auch die dargestellte Ikonografie ein Faszinosum. Mehrere Deutungen sind vorgeschlagen worden, darunter die des Genfer Altertumsforschers Jacques Chamay, nach der es sich um eine Darstellung des *Wahnsinns des Ajax*' handeln könnte. Die Abwesenheit der von Homer erwähnten Herdentiere lässt diese Interpretation jedoch wenig plausibel erscheinen. Der Gewalttäter, der nach der Ermordung seines Gegners, von seinen Gesellen überwältigt wird, könnte im übertragenen Sinne auch als eine universale Allegorie der Zwietracht und des Bruderzwistes gesehen werden, welche die Menschheit seit Kain und Abel heimsuchen (siehe Katalog *Le Beau Style. Gravures Maniéristes de la Collection Georg Baselitz*, herausg. von N. Strasser, R. Mason, Genf 2002, Nr. 64, S. 154). Prachtvoller, markanter und kräftiger Druck dieses außerordentlich seltenen Blattes, bis auf die Plattenkante beschnitten. Minimale Altersspuren und winzige Randläsuren links, verso eine unauffällige geglättete Hängefalte, sonst superbes, unbehandeltes Exemplar.

1. DOMENICO DEL BARBIERE

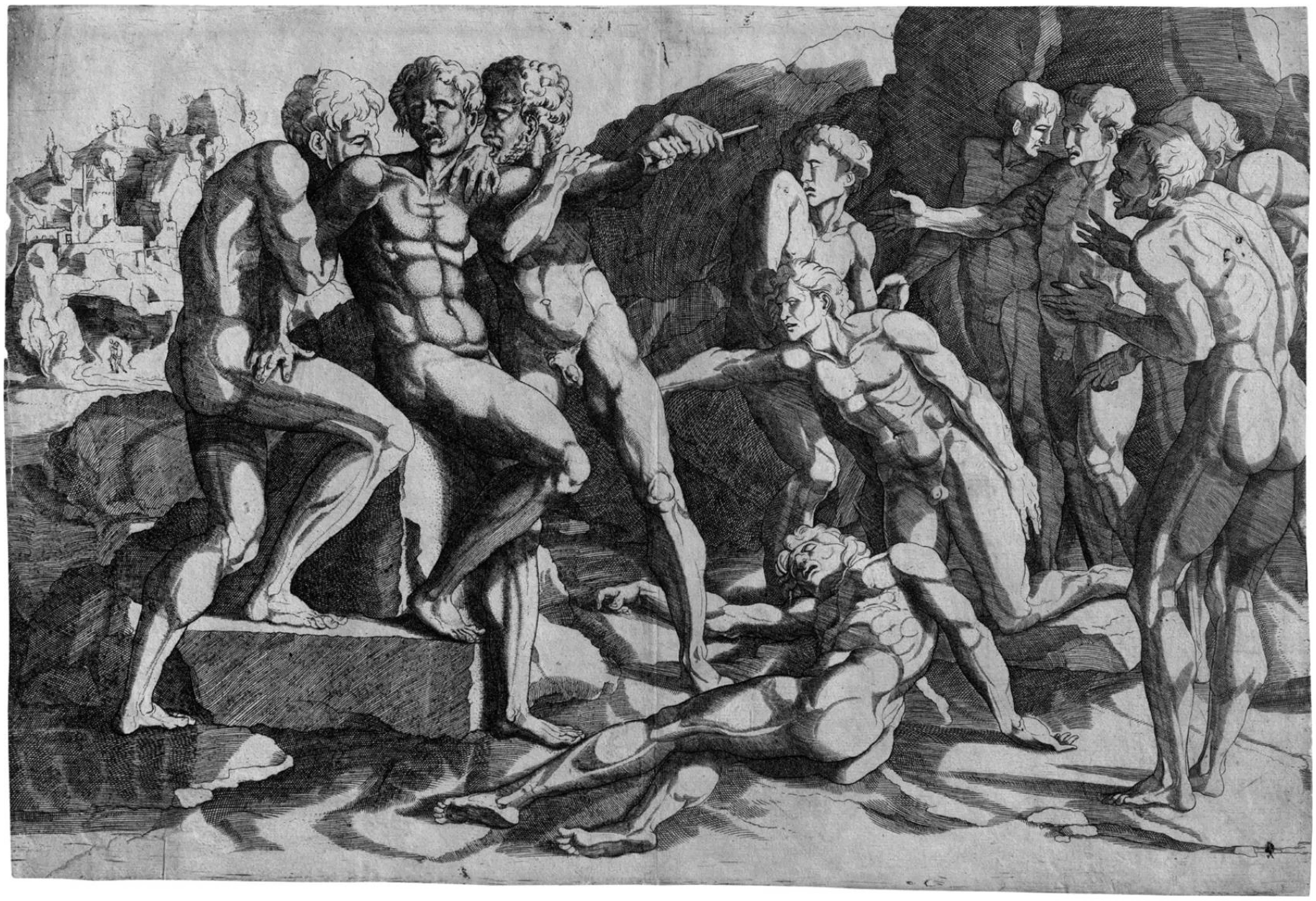
(also Domenico Fiorentino,
circa 1506 Florence – 1570/71 Troyes)

Attributed. *Naked Men Fighting in a Rock Cave (Dix hommes nus dans des rochers)*. Engraving. 29.5 x 43 cm. Herbet (Domenico del Barbiere) 13. Watermark: Little coat of arms with the letter W and quatrefoil attached (Nivelle papermaking family, Troyes, circa 1540, cf. Briquet 9869).

Published by Félix Herbet around 1900, this extraordinarily evocative and powerful print posed a riddle for researchers and has lost none of its fascination ever since. Whereas Herbet recorded the engraving under Domenico del Barbiere, the sheet was apparently unknown to Henri Zerner (*The School of Fontainebleau. Etchings and Engravings*. New York, 1969). Its authorship thus remains unresolved for the moment. In the account books of Fontainebleau from 1537 to 1550 Domenico del Barbiere is listed as a painter and "imager". The artist distinguished himself as one of Primaticcio's close collaborators, but it is not certain whether he actually made his engravings in Fontainebleau. His work for Primaticcio notwithstanding, contemporary sources indicate that del Barbiere probably lived and worked in Troyes from the 1540s onwards.

The present enigmatic work has been executed using a powerful, concentrated and close-knit engraving technique. The muscles and anatomic details of the protagonists are rendered in a pronounced mannerist style. Dense hatching produces stark shading on the legs and thighs of the naked men. Although uncertainty still prevails as regards del Barbiere's authorship, stylistic parallels are nonetheless recognisable in his printmaking œuvre. His engraving *The Group from Michelangelo's Last Judgement* (Herbet 2, Zerner DB 3), for instance, reveals a comparable, strikingly sculptural accentuation of the men's muscles. The structure of the abdomen is treated in a similar way with very fine lines and stippling, especially in the group of three on the left of the sheet. The individuals all but resemble anatomic lay figures, as can be seen in del Barbiere's famous allegory *Squelettes et Écorchés* (Zerber DB 10), for instance. The present watermark connecting the print with the Nivelle papermaking family active in Troyes places the impression in the 1540s and might be another reference to the authorship of del Barbiere who had settled here in the same period. However, the stylistic heterogeneity found in the artist's printed œuvre renders a firm attribution difficult.

Last but not least, the work's iconography remains quite intriguing. Several interpretations of it have been proposed, including one put forward by Jacques Chamay, an archaeologist from Geneva, who suggests it might be a depiction of Ajax's madness. However, the absence of the sheep mentioned by Homer makes this interpretation appear a little implausible. The violent criminal who is overcome by his fellows after murdering his opponent could be seen in a figurative sense as a universal allegory of the discord and fraternal strife that has plagued mankind ever since Cain and Abel (see catalogue *Le Beau Style. Gravures Maniéristes de la Collection Georg Baselitz*, edited by N. Strasser, R. Mason, Geneva 2002, no. 64, p. 154). A superb, striking and strong impression of this extremely rare print, trimmed to the platemark. Minor ageing and tiny blemishes in the left-hand margin, an inconspicuous smoothed drying fold verso, otherwise a very fine, untouched impression.



2. GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

(gen. Battista del Moro,
um 1515 Verona – um 1573 Verona oder Murano)

Umkreis. *Christuskind im Bade*. Kupferstich und Kaltnadel. 30,4 x 27,2 cm. Bartsch XVI, S. 383, 17 (anonym, Schule von Fontainebleau); Meyer, *Allgemeines Künster-Lexikon*, Bd. II, 37, 11; Terence Mullaly, *Battista del Moro in Perspective*, in: Print Quarterly, Vol. IV (1987), S. 403–7; Kat. *La bella maniera, Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz*, hrsg. von Ger Luijten, Berlin 1994, Nr. 71 II. Wasserzeichen: Anker im Kreis.

Die intime, anmutige Darstellung geht wohl auf stilistische Anregungen durch Giulio Romano zurück, dessen um 1525 entstandene *Madonna della Catina* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) ein vergleichbares Kompositionsschema aufweist. Hatte Bartsch das vorliegende Blatt noch einem anonymen Meister der Schule von Fontainebleau zugeordnet, so sprach sich Terence Mullaly 1987 für eine Zuschreibung an Giovanni Battista d'Angolo aus.

Das verspielte Jesuskind lässt sich von Maria waschen und umarmt dabei liebevoll den Johannesknaben, der aus einer Kanne Wasser in die Schüssel gießt. Über die Schulter gewandt beobachtet Elisabeth das Geschehen, während sie am Feuer ein Badetuch wärmt. Die Zärtlichkeit und Geborgenheit ausstrahlende Szene wird von einem drapierten Vorhang eingefangen, der das elegante Linienspiel der Gewänder der Frauen aufnimmt. D'Angolo behandelte das Thema des Christuskindes im Bade mehrfach. In einem Stich nach Giulio Romano sind neben den Hauptfiguren noch Joseph, Anna und Elisabeth mit dem Johannesknaben zu sehen (Bartsch XVI, 11). Ferner existiert eine seitenverkehrte Fassung unseres Blattes, die in der Anordnung der Figuren nur leicht verändert, im Hintergrund jedoch gänzlich anders gestaltet ist und die Signatur Giovanni Battista d'Angolos trägt (Bartsch XVI, 10). Diese Version ist in einem konzentrieren, statuarisch soliden Duktus ausgeführt, der sich wesentlich von der sehr freien, etwas derb anmutenden, jedoch sehr malerisch und expressiv wirkenden Auffassung unseres Blattes unterscheidet. Gewisse zeichnerische Unzulänglichkeiten erinnern in der Tat an die Formensprache der Meister von Fontainebleau, doch scheint es wahrscheinlicher, dass das suggestive Blatt von der Hand eines anonymen, oberitalienischen Künstlers aus dem Umkreis Giovanni Battista d'Angolos stammen könnte.

Ausgezeichneter, warm leuchtender Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten, rechts oben mit Spuren derselben. Nadellöchlein in den Ecken und ein Löchlein am Fuß Mariens, in den Rändern wenige winzige Reparaturen, minimal gebräunt, sonst in vorzüglicher und originaler Erhaltung.

GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

(known as Battista del Moro,
circa 1515 Verona – circa 1573 Verona or Murano)

Circle of. *The Virgin Bathing the Christ Child*. Engraving and drypoint. 30.4 x 27.2 cm. Bartsch XVI, p. 383, 17 (Anonymous, School of Fontainebleau); Meyer, *Allgemeines Künster-Lexikon*, vol. II, 37, 11; Terence Mullaly, *Battista del Moro in Perspective*, in: Print Quarterly, vol. IV (1987), pp. 403–7; cat. *La bella maniera, Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz*, edited by Ger Luijten, Berlin 1994, no. 71 II. Watermark: Anchor in circle.

This charming, intimate scene is probably the result of stylistic suggestions made by Giulio Romano, whose *Madonna della Catina* of 1525 (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) displays a compositional scheme of a comparable nature. Whereas Bartsch assigned the present sheet to an anonymous master of the School of Fontainebleau, Terence Mullaly advocated in 1987 that it should be attributed to Giovanni Battista d'Angolo.

While the playful baby Jesus is being bathed by Mary he lovingly embraces the Infant Baptist, who pours water into the bowl from a jug. Elisabeth looks over her shoulder at what is going on as she warms a bath towel over the fire. The setting, which is radiant with tenderness and a sense of comfort and security, is framed by a draped curtain that takes up the elegant, flowing lines of the women's garments. D'Angolo addressed the topic of the bathing of the Christ Child on several occasions. In an engraving after Giulio Romano the main figures are accompanied by Joseph, Anne and Elisabeth together with the Infant Baptist (Bartsch XVI, 11). There is also a version of the present sheet in reverse in which the arrangement of the figures is only slightly modified, although the backdrop is completely different and the work bears the signature of Giovanni Battista d'Angolo (Bartsch XVI, 10). This version has been executed in a concentrated, distinctly sculptural style which is markedly different from the very free, somewhat unpolished, albeit very painterly and expressive approach that is apparent in the present sheet. Certain shortcomings in the draughtsmanship are, indeed, reminiscent of the formal idiom of the masters of Fontainebleau, although it seems more likely that the evocative print could be the work of an anonymous Upper Italian artist from the circle around Giovanni Battista d'Angolo.

A superb, warmly luminous impression, trimmed to the platemark, with traces of it at the top right. Tiny pinholes in the corners and one in Mary's foot, a few tiny repairs in the margins, slight discolouring, otherwise in immaculate, pristine condition.

RAFA.VR.IN.
Ferando bertelis exc

3. PAUL BRIL
(1554 Antwerpen – 1626 Rom)

Eine weite Küstenlandschaft mit figürlicher Staffage. Federzeichnung in Braun, grau laviert. 19 x 26,5 cm. Um 1610–15. Wasserzeichen: Gans im Kreis (Woodward 78, Rom, um 1590).

Die souverän und frei ausgeführte Landschaftsstudie ist dem Spätwerk Brils zuzuordnen. Von einem erhöhten Standpunkt aus blickt man in ein weites Tal, an dessen Horizont sich das Meer mit einzelnen Segelschiffen erstreckt. Ein hoch aufragender Baum links vorne und Sträucher dienen als Repoussoir und betonen die räumliche Ausdehnung der Landschaft. Fußreisende, Reiter und Planwagen bewegen sich gemächlich auf einem Pfad in Richtung Küste. Weitere belebende kompositorische Zutaten sind ein aufragender Turm links mit einigen Gehöften und kleine, zerstreut angeordnete Bauten am Horizont.

Im Vergleich zu Brils frühen Zeichnungen, die von einem gewissen kompositorischen *horror vacui* und von einer gedrängten, gestaffelten räumlichen Anordnung gekennzeichnet sind, offenbart sich auf dem vorliegenden Blatt eine spontanere Auffassung, die kennzeichnend für das Spätwerk ist, als der reife Bril zu einer größeren künstlerischen Freiheit findet. Die weite Landschaft ist mit treffsicheren, kurzen Federstichen und einer gewissen Ökonomie der Ausdrucksmittel überzeugend angelegt. Ebenso sparsam und effektiv sind die breiten grauen Lavierungen, die charakterisch sind für das römische Spätwerk Brils. Der Mittelgrund der Komposition ist größtenteils blank belassen, was die Räumlichkeit des weiten Tals verstärkt und den Eindruck von hellem südlichen Sonnenlicht evoziert. Stilistisch vergleichbare Zeichnungen aus dieser Schaffensphase befinden sich unter anderem in Paris, Musée du Louvre (Inv. No. 19807, 19.805, Wood Ruby 72 und 77) und in Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. No. 700, Wood Ruby 79).

PAUL BRIL
(1554 Antwerp – 1626 Rome)

A Wide Coastal Landscape with Staffage Figures. Pen and brown ink, grey wash. 19 x 26.5 cm. Circa 1610–15. Watermark: Goose in circle (Woodward 78, Rome, circa 1590).

This landscape study, freely executed with consummate mastery, is one of Bril's late works. Its elevated vantage point affords a view of a wide valley, on the distant horizon of which an expanse of sea with a number of sailing ships can be seen. Shrubbery and a towering tree in the left foreground form a repoussoir that accentuates the extent of the landscape. Travellers on foot, riders and covered wagons move at a leisurely pace along a path leading to the coastline. Other elements invigorating the composition are a tall tower on the left along with a few farmsteads and a number of small buildings scattered across the horizon.

Compared to Bril's early drawings that are characterized by a certain *horror vacui* and a condensed, staggered arrangement of the space, the present work reveals a more spontaneous approach typical of the late work in which the mature Bril demonstrates a greater sense of artistic freedom. The wide-ranging landscape is convincingly laid out with short, accurate pen strokes and a certain economy of expression. The broad grey washes, which are a typical feature of Bril's late works in Rome, are equally economical and effective. The middle ground of the composition has been left largely bare; this highlights the spatiality of the sweeping valley and creates the impression of bright southern sunlight. Stylistically comparable drawings from this period in the artist's career are to be found inter alia in Paris, Musée du Louvre (Inv. No. 19807, 19.805, Wood Ruby 73 and 77) and in Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. No. 700, Wood Ruby 79).

4. BARTOLOMEO PASSAROTTI

(1529–1592, Bologna)

Zugeschrieben. *Studie einer männlichen Hand, ein Buch haltend*. Federzeichnung in Braun. 31,6 x 27,7 cm. In brauner Feder (wohl von anderer Hand) bezeichnet: „BS".

Die eindrucksvolle und sehr suggestive Handstudie wurde in der Vergangenheit erstmalig von Arthur E. Popham auf Grund stilistischer Kriterien dem Bologneser Maler und Zeichner Bartolomeo Passarotti zugeschrieben. Tätig in der zweiten Hälfte des *Cinquecento* wurde Passarotti vor allem durch seine psychologisch eindringlich beobachteten Porträts, religiöse Darstellungen und Genreszenen bekannt. Der Künstler war darüberhinaus auch ein sehr produktiver Zeichner, der im Laufe der Zeit einen ganz persönlichen, unverwechselbaren zeichnerischen Duktus entwickelte. Dabei legte der Künstler eine besondere Vorliebe für die Federzeichnung an den Tag, die er bevorzugt mit brauner Tinte anlegte. Passarotti bediente sich eines sehr disziplinierten Systems von wuchtigen Kreuz- und Parallelschraffuren, die in ihrer Solidität an den Duktus des Kupferstiches erinnern und ein visuell sehr markantes graphisches Muster erzeugen. Entfernt erinnern manche dieser Schöpfungen auch an die sogenannten „Federkunststücke" der Goltzius-Schule.

In der italienischen Porträtkunst des 16. Jahrhunderts wurde der Darstellung der Hände der Porträtierten große Bedeutung beigemessen, galten eine gewisse Form und Haltung der Hand doch als ein Ausdruck von Noblesse und Charakterstärke. Hervorragende Beispiele sind die famosen Bildnisse Agnolo Bronzinos oder des lombardischen Porträtisten Gianbattista Moroni. Zahlreiche gezeichnete Handstudien von Passarotti sind überliefert. Die meisten Blätter dieser Kategorie sind in einem nervöseren und agitierten zeichnerischen Duktus ausgeführt, während der Zeichenstil unseres Blattes solider und statuarischer wirkt. M. Haddjeri weist in einem ausführlichen Gutachten vom 29. Oktober 2023 jedoch auf die Tatsache hin, dass diese letzteren Stilmerkmale häufig auf großformatigen Studienblättern Passarottis anzutreffen sind, die als Vorbereitung für Altargemälde dienten (beispielweise das monumentale Altarbild *Die Kreuzigung mit den hl. Philippus, Jacob und Maria Magdalena*. Chiesa Santi Filippo e Giacomo, Bologna). Ungeachtet noch offener Fragen bezüglich der Autorschaft Passarottis bleiben die zeichnerische Qualität und der visuelle Anziehungskraft der vorliegenden Zeichnung unbestritten. Die stille Grandeur und Schlichtheit des Sujets verleihen dem Blatt eine bemerkenswerte Expressivität.

Provenienz. Sammlung John Skippe (1742–1811), mit dessen Montierung; *Catalog of a Collection of Paintings and Drawings Formed by the Late Mr. Henry M. Knight (1903–1970)*; Nystad Antiquairs & Th. Laurentius. Amsterdam 1972.

BARTOLOMEO PASSAROTTI

(1529–1592, Bologna)

Attributed. *Study of a Man's Hand Holding a Book*. Pen and brown ink. 31.6 x 27.7 cm. "BS" inscribed in pen and brown ink (probably in a different hand).

This impressive and highly evocative hand study was first attributed to the Bolognese painter and draughtsman, Bartolomeo Passarotti, by Arthur E. Popham on the grounds of stylistic criteria. Active in the second half of the *Cinquecento*, Passarotti became known primarily for his portraits, religious depictions and genre scenes, the hallmark of which was their close psychological observation. Moreover, he was also a very prolific draughtsman who in the course of his career developed a highly personal, unmistakable drawing style. He had a particular predilection for pen-and-ink drawings, using for the most part brown ink. Passarotti employed a very disciplined system of stark cross and parallel hatchings, the forcefulness of which brings the style of an engraving to mind and produces a visually very striking graphic pattern. Some of his works are faintly reminiscent of the so-called "Federkunststücke" of the Goltzius school.

In 16th century Italian portrait art, great significance was attached to the depiction of the hands of the sitter, since the form and position of the hand were considered to express noble-mindedness and strength of character. Outstanding examples are the famous portraits by Agnolo Bronzino and the Lombard portraitist, Gianbattista Moroni. Numerous hand studies drawn by Passarotti have survived. Most of the works in this category have been drawn in a more animated and agitated manner, whereas the style of the present sheet creates a more stable and statuesque impression. However, in a detailed written statement issued on 29 October 2023 M. Haddjeri points out that these latter stylistic features are frequently to be found in Passarotti's large-format study sheets, which served as a means of preparation for altar pieces (for instance, the monumental altar piece *The Crucifixion with Saints Philip, James and Mary Magdalene,* Chiesa Santi Filippo e Giacomo, Bologna). Notwithstanding the unresolved questions regarding Passarotti's authorship, the quality of the draughtsmanship and the visual appeal of the present drawing are beyond dispute. The quiet grandeur and the simplicity of the subject matter give the print a remarkable expressiveness.

Provenance: collection of John Skippe (1742–1811), with his mounting; *Catalog of a Collection of Paintings and Drawings Formed by the Late Mr. Henry M. Knight (1903–1970)*; Nystad Antiquairs & Th. Laurentius. Amsterdam 1972.

5. GERRIT PIETERSZ.

(1566 – vor 1616, Amsterdam)

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Federzeichnung in Rotbraun über einer leichten Vorzeichnung in schwarzer Kreide, rotbraun laviert. 16,3 x 23,8 cm. Alt bezeichnet von fremder Hand in brauner Feder: „Carracci (?)". Um 1593.

Bei dem vorliegenden, virtuos gezeichneten Blatt handelt es sich um die bisher einzig bekannte Vorstudie zu Gerrit Pieterszoons Radierung *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Hollstein 4, siehe Vergleichsabb. Seite 19) aus dem Jahre 1593, so dass man mit Recht von einer kunsthistorischen Neuentdeckung sprechen kann. Das überlieferte zeichnerische Œuvre des Gerrit Pietersz. ist nicht sehr umfangreich und namentlich von seinen Schöpfungen aus den frühen 1590er Jahren sind nur einzelne Beispiele erhalten geblieben, die in einer betont manieristischen Stilsprache ausgeführt sind.

Ein sicherer Ausgangspunkt für das bessere Verständnis von Pietersz.' Stilsprache bildet die 1593 datierte und monogrammierte Zeichnung *Fröhliche Gesellschaft im Freien* (Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.Nr. 1035), die eine frappierende stilistische Ähnlichkeit mit unserem Blatt zeigt. Beide Blätter verbindet der gleiche energische und stark verkürzende Zeichenduktus. Die breiten, ungemein treffsicher applizierten Lavierungen erzeugen auf beiden Zeichnungen ein warmes, glühendes Clairobscur und verleihen den Schöpfungen eine ganz besondere Patina. Hingewiesen sei weiter auf die für Pietersz. charakteristische Gestaltung der wulstigen Baumstämme und die sehr flüchtig und skizzenhaft angedeuteten Blätter, die merkwürdig unförmig wirken.

Bei unserer Zeichnung im Gegensinn handelt es sich um die Urfassung von Pieterszoons eindrucksvoller Radierung. Der Künstler hat das kanonische Motiv der Flucht nach Ägypten in absolut komprimierter Form dargestellt. Möglicherweise wurde das Blatt im Laufe seiner Geschichte ringsum etwas beschnitten, oder wir haben es mit einer bewussten Wahl des Künstlers zu tun, denn einzelne Details wurden auf der endgültigen radierten Fassung geändert oder hinzugefügt. So fehlen die schwere, wallende Draperie im Hintergrund, die untergehende Sonne rechts hinten, ebenso wie anekdotische Details wie der Spazierstock und der Reisebeutel des Hl. Joseph. Die ungemein dynamische Zeichnung ist transparent und flüssig behandelt und setzt auch den weißen Papierton effektvoll ein, während auf der Radierung ein dichtes Geflecht von Kreuzschaffuren die Tonwerte setzt. Mit seiner entschlossenen Konzentration auf das formal und inhaltlich Wesentliche hat Pietersz. ein ergreifendes und anrührendes Bild geschaffen. Es handelt sich um ein wahrhaftiges Kleinod niederländischer manieristischer Zeichenkunst des späten 16. Jahrhunderts.

5. GERRIT PIETERSZ.

(1566 – before 1616, Amsterdam)

The Rest on the Flight into Egypt. Pen and reddish-brown ink over a light preliminary drawing in black chalk, reddish-brown wash. 16.3 x 23.8 cm. "Carracci (?)" inscribed in pen and brown ink in a different old hand. Circa 1593.

Since this superbly executed drawing is so far the only known preliminary study for Gerrit Pietersz.'s etching *The Rest on the Flight into Egypt* (Hollstein 4, see comparative ill. opposite page) of 1593, it can justifiably be said to represent a significant art historical discovery. Drawings by Gerrit Pietersz. that have come down to us are few and far between. Only a handful of his works from the early 1590s in an emphatically mannerist style have survived.

A sound point of departure in any attempt to gain a better understanding of Pietersz.'s artistic language is the drawing *Merry Group of People Outdoors* (Staatliche Graphische Sammlung, Munich, inv. no. 1035). Dated 1593 and signed with a monogram, it is strikingly similar to the present work in stylistic respects. Common to both sheets is the same vigorous and highly reductive manner of drawing. Broad washes applied with seemingly effortless accuracy produce a warm, glowing chiaroscuro in both drawings and give them a very distinctive patina. Note should also be taken of the bulging shape of the tree trunks – a very characteristic feature of Pietersz.'s work – as well as the fleetingly sketched leaves that appear oddly deformed.

The drawing in reverse on offer here is the departure point of Pietersz.'s impressive etching. The artist has produced an extremely condensed version of the canonical flight into Egypt. The sheet may have been slightly trimmed all the way round in the course of its existence or its appearance could be the result of a conscious decision on the part of the artist, given that certain details were altered or added in the final etched version. Among the missing features are the heavy, flowing drapery in the background, the setting sun on the right at the back, and anecdotal details such as St. Joseph's walking stick and travel bag. This immensely spirited drawing radiates a fluent lucidity and makes effective use of the white paper tone, while the tonal values in the etching are the product of a dense network of cross-hatching. Pietersz.' unswerving focus on the essentials of form and content has enabled him to create a poignant and touching image. This work is a veritable gem of late 16th century mannerist draughtsmanship from the Netherlands.

Gerrit Pietersz. *The Rest on the Flight into Egypt*. Etching. 21.4 x 26.2 cm. 1593. Hollstein 4.

6. HANS ROTTENHAMMER D. Ä.

(1564 München – 1625 Augsburg)

Zwei Studienblätter nach Jacopo Tintorettos Jüngstem Gericht. Zwei Federzeichnungen in Braunschwarz und schwarze Kreide, weiß gehöht. Je ca 53,5 x 44 cm. Um 1591–1600.

Der Maler und Zeichner Hans Rottenhammer d. Ä. war der Sohn des Münchener Hofstallmeisters Thomas Rottenhammer. Im Jahr 1589 unternahm er, wie viele bedeutende Künstlerkollegen seiner Epoche, die obligate Reise nach Italien, die ihn über Treviso nach Venedig führte. Dort ließ er sich 1591 nieder und zeichnete nach Gemälden lokaler Meister wie Tizian und Veronese. Im Frühjahr 1594 begab sich Rottenhammer für eine kurze Unterbrechung nach Rom. Hier verkehrte er mit dort ansässigen flämischen Künstlern wie Jan Brueghel und Paulus Bril und begann auf ihre Anregung hin auf Kupfer zu malen. Im Herbst 1595 kehrte Rottenhammer nach Venedig zurück wo er bis zum Jahre 1606 leben und arbeiten sollte. In der *Serenissima* machte Rottenhammer sich alsbald einen Namen als Autor von kleinformatigen Kabinettbildern auf Kupfer, die vorwiegend mythologische und religiöse Sujets behandelten. Zu seinen adligen und hochgestellten Auftraggebern zählten der Kardinal Carlo Borromeo, der Herzog Gonzaga von Mantua und Kaiser Rudolf II., für den er auch als Kunstagent tätig war. Rottenhammers venezianische Werkstatt scheint eine beliebte Anlaufstelle deutscher Künstler gewesen zu sein.

Die beiden hier vorliegenden großformatigen Studienblätter nach Jacopo Tintoretto waren der Forschung bislang unbekannt und dokumentieren auf anschauliche Weise mit welcher Intensität Rottenhammer die Schöpfungen seiner großen venezianischen Vorgänger studiert hat. In diesem spezifischen Fall handelt es sich um Zeichnungen nach Tintorettos monumentalem, zwischen 1562 und 1564 entstandenen Meisterwerk *Das Jüngste Gericht* im Chor der Kirche Madonna dell'Orto in Venedig. Die beiden Zeichnungen geben Tintorettos Gemälde nahezu vollständig wieder. Ein Blatt zeigt die untere Hälfte der Komposition mit dem Höllensturz sowie der Barke des Charon, während das zweite Blatt den oberen Teil der Darstellung mit dem Seelenwäger, der Gloriole des himmlischen Personals und den erlösten Seelen der Gerechten darstellt. Es fehlt der spitzbogige Abschluss der Komposition mit Christus, Maria und Johannes dem Täufer. Möglicherweise gab es ein drittes, kleineres Studienblatt, obgleich dies keineswegs zwingend ist, denn es ging Rottenhammer vielmehr um eine Paraphrase dieser in ihrer motivischen Vielfalt fast schwindelerregenden Schöpfung Tintorettos. Der Künstler fokussiert sich selektiv auf einzelne Figuren und Figurengruppen der Komposition, die übrigen Gestalten deutet er nur an oder lässt sie teilweise sogar ganz weg. Auf diese Weise beweist Rottenhammer künstlerische Eigenständigkeit und komprimiert die überwältigende Gestaltungswelt Tintorettos auf die expressiven Elemente, die ihm wesentlich erscheinen. Die geschickte Kombination von Kreide und Feder und die breiten, flüssigen Lavierungen erweisen sich als ein überaus geeignetes künstlerisches Ausdrucksmittel um den ungestüm-dynamischen Pinselduktus und das charakteristische flackernde Chiaroscuro Tintorettos kongenial in das Medium der Zeichnung zu übersetzen. Unbestritten handelt es sich bei den souverän ausgeführten Studien um eine hochbedeutende Ergänzung zu Rottenhammers zeichnerischem Œuvre der venezianischen Schaffenszeit.

Provenienz: Sammlung Sir Joshua Reynolds (1723–1792, Lugt 2364); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1772–1817, Lugt 474); Thomas Thane (1782–1846, Lugt 1811).

Ein ausführliches Gutachten von Dr. Heiner Borggrefe vom 23. September 2023 liegt vor.

6. HANS ROTTENHAMMER THE ELDER

(1564 Munich – 1625 Augsburg)

Two Study Sheets after Jacopo Tintoretto's Last Judgment. Two drawings in pen and brownish-black ink and black chalk, white heightening. Each approx. 53.5 x 44 cm. Circa 1591–1600.

The painter and draughtsman, Hans Rottenhammer the Elder, was the son of the Munich court equerry, Thomas Rottenhammer. In 1589 he undertook the obligatory journey to Italy, like many other prominent artists of his time, travelling via Treviso to Venice, where he settled in 1591 and made drawings after paintings by great local masters like Titian and Veronese. In spring 1594 Rottenhammer stayed for a short period in Rome. Here he associated with resident Flemish artists such as Jan Brueghel and Paulus Bril and following their example started painting on copper. In Autumn 1595 Rottenhammer returned to Venice where he was to live and work until 1606. After his arrival in the *Serenissima* he quickly earned a reputation for his small-format cabinet paintings on copper panels, most of which were on mythological and religious themes. Among his high-ranking and aristocratic clients were Cardinal Carlo Borromeo, Duke Gonzaga of Mantua and Emperor Rudolf II, for whom he also worked as an art agent. Rottenhammer's Venetian studio appears to have been a popular port of call for German artists.

Previously unknown to the experts, these two large-format study sheets after Jacopo Tintoretto provide an excellent illustration of the intensity with which Rottenhammer studied the works of his great Venetian predecessor. In this particular case the drawings are based on the monumental masterpiece *The Last Judgement* which Tintoretto produced between 1562 and 1564 for the choir of the church Madonna dell'Orto in Venice.

The two drawings reproduce Tintoretto's painting almost in its entirety. One shows the lower half of the composition with the fall of the angels and Charon's barque, while the second portrays the upper part of the picture with the weigher of souls, the gloriole of the heavenly personnel and the redeemed souls of the righteous. The ogival end of the composition with Christ, Mary and John the Baptist is missing, however. There may have been a third, smaller study sheet, although that is not necessarily the case, since Rottenhammer was more concerned to paraphrase the array of motifs in Tintoretto's creation, which is little short of breathtaking. The artist focused selectively on individual figures and groups of figures in the composition, merely hinting at the rest or sometimes even omitting them entirely. This enabled him to demonstrate his artistic independence and condense Tintoretto's overwhelming artistic world into the expressive elements that he deemed crucial. The skilful combination of chalk and ink and the broad, fluent washes prove an eminently suitable means of artistic expression for what is a superb translation of Tintoretto's dynamic use of the brush and his characteristically flickering chiaroscuro to the medium of drawing. The two masterfully executed studies represent a significant supplement to the corpus of drawings Rottenhammer made in his Venetian period.

Provenance: Collection of Sir Joshua Reynolds (1723–1792, Lugt 2364); Charles Paul Jean-Baptiste de Bourgevin Vialart, Comte de Saint-Morys (1772–1817, Lugt 474); Thomas Thane (1782–1846, Lugt 1811).

A detailed expertise by Dr. Heiner Borggrefe dated September 23, 2023 is available.

7. LAMBERT SUAVIUS

(eigentl. Lambert Zutman,
um 1510 Lüttich – zwischen 1574 u. 1576 Frankfurt a. M.)

Bildnis des Michelangelo Buonarroti im Rund. Kupferstich. D. 9,9 cm. Hollstein 78 II.

Die bemerkenswert vielseitige Künstlerpersönlichkeit Lambert Suavius – er betätigte sich als Architekt, Dichter, Maler, Zeichner und Graphiker – gehörte in Lüttich dem humanistischen Kreis um Lambert Lombard an, dessen Schüler und Schwager er war. Nach seiner Weiterbildung in Italien war er zuerst in Lüttich und seit den 1550er Jahren in Antwerpen und Frankfurt tätig. Suavius fertigte eine Reihe von Reproduktionsstichen nach Vorlagen seines Lehrmeisters Lombard an, schuf darüber hinaus jedoch auch Kupferstiche nach eigener Erfindung. Suavius muss sich als Kupferstecher schnell einen Namen gemacht haben, denn kein Geringerer als Vasari erwähnt den Künstler lobend in seinen *Vite*.

Das vorliegende, sehr seltene *Bildnis des Michelangelo Buonarroti* ist als Pendant zu zwei Medaillonbildnissen gleichen Formats von Albrecht Dürer und Lambert Lombard entstanden (Hollstein 75, 76). Das Porträt trägt das Datum 1561 und wurde demzufolge noch zu Lebzeiten des italienischen Renaissancemeisters konzipiert. Das kleine Blatt besticht durch seine eindringliche psychologische Charakterisierung. Suavius bedient sich einer sehr nuancierten, feinmaschigen Graviertechnik, die eine subtile Oberflächenbehandlung erzeugt. Das filigrane Netzwerk von enggeführten und abwechslungsreichen Schraffurmustern besticht durch seine Linienschönheit. Suavius hat zweifellos die Kupferstiche Giorgio Ghisis gekannt, der wenige Jahre vor dem Entstehungsdatum unseres Blattes für den Antwerpener Verleger Hieronymus Cock tätig gewesen war; die technische Bravura von Suavius' Gravierstil ist eng mit der Methodik des Mantovaner Meisters verwandt. Ausgezeichneter, gleichmäßiger Druck mit feinem Rändchen um die Darstellung. Minimale Alterspuren, sonst sehr gut erhalten.

LAMBERT SUAVIUS

(also known as Lambert Zutman,
circa 1510 Liège – between 1574 and 1576 Frankfurt am Main)

Round Portrait of Michelangelo Buonarroti. Engraving. D. 9,9 cm. Hollstein 78 II.

A versatile artistic personality who worked as an architect, writer, painter, draughtsman and printmaker, Lambert Suavius belonged to the group of humanists in Liège centred around Lambert Lombard, who was both his teacher and brother-in-law. Having undergone further training in Italy, the artist worked first in Liège and then, from the 1550s onwards, in Antwerp and Frankfurt. He produced a series of reproductive engravings after designs by his teacher Lombard, but he also made engravings after inventions of his own. Suavius must have quickly made a name for himself as an engraver, since his work received praise from none other than Vasari in his *Vite*.

The present, very rare *Portrait of Michelangelo Buonarroti* arose as a companion piece to two same-sized medallion portraits of Albrecht Dürer and Lambert Lombard (Hollstein 75, 76). It bears the date 1561 and was thus made during the lifetime of the Italian Renaissance master. The outstanding feature of this small print is its intense psychological characterisation. Suavius employs a highly nuanced, finely meshed engraving technique to effect a subtle surface treatment. The filigree network of narrow and varied hatching patterns is remarkable for the fineness of the lines. The artist was undoubtedly familiar with the engravings made by Giorgio Ghisi, who had worked for the Antwerp publisher, Hieronymous Cock, a few years before this sheet arose; the technical brilliance apparent in Suavius' engraving style is closely related to the method employed by the Mantuan master. A fine, even impression with thread margins around the image. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

MICHAELANGELVS BONAROTVS NOBILIS FLORENTINVS
ANNO ETATIS SVE LXXXVIII
MDLXI

8. JAN MIEL
(um 1599 Beveren bei Antwerpen – 1663 Turin)

Die Flucht nach Ägypten. Radierung. 17,2 x 22,8 cm. Hollstein 1.

Der flämische Maler und Radierer Jan Miel war in Antwerpen Schüler des Gerard Seghers bevor er 1638 nach Rom aufbrach, wo er bis 1658 leben und arbeiten sollte. In Rom war Miel mit dem Maler Pieter van Laer befreundet und trat als Mitglied der niederländisch-flämischen Künstlergenossenschaft der *Bentvueghels* bei. In dieser *Schildersbent* war der Künstler auch unter den Beinamen Bicke, Giovanni Milo oder Giovanni delle Vite bekannt. Miel erwarb sich mit seinen Szenen aus dem italienischen Volksleben eine größere Bekanntheit, siedelte aber im Herbst 1658 nach Turin über, wo er zum Hofmaler des Herzogs Karl Emanuel berufen wurde.

Die vorliegende Radierung *Die Flucht nach Ägypten* ist von großer Seltenheit. Hollstein erwähnt lediglich einen Abzug im Rijksprentenkabinet in Amsterdam, jedoch sind einige wenige Exemplare in anderen musealen Sammlungen (z.B. British Museum, London) vorhanden. Die Darstellung ist in einem sehr freien, spontanen Duktus ausgeführt, der sehr souverän wirkt und alle Merkmale einer „Malerradierung“ in sich vereinigt. Die unterschiedlich stark geätzten Partien erzeugen eine suggestive Helldunkelwirkung. Nicht zuletzt steigert die leicht und skizzenhaft behandelte Landschaftskulisse im Hintergrund die atmosphärische und räumliche Wirkung der intimen Darstellung. Ein antiker Kopf und ein Säulenfragment vorne im Schatten verleihen der Szenerie eine stimmungsvolle Note und lassen den Vanitasgedanken anklingen. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit feinem Rändchen. Kleine dünne Stelle im rechten oberen Rand, sonst vorzüglich erhalten.

JAN MIEL
(circa 1599 Beveren near Antwerp – 1663 Turin)

The Flight into Egypt. Etching. 17.2 x 22.8 cm. Hollstein 1.

The Flemish painter and etcher, Jan Miel, studied under Gerard Seghers in Antwerp before travelling to Rome in 1638, where he lived and worked until 1658. Miel made friends there with the painter, Pieter van Laer, and was admitted to the *Bentvueghels*, a cooperative association of Dutch and Flemish artists. In this *Schildersbent* the artist was also known by his nicknames: Bicke, Giovanni Milo and Giovanni delle Vite. Miel acquired a wider reputation for his scenes from everyday life in Italy and, in the autumn of 1658, moved to Turin, where he was appointed court painter to Duke Karl Emanuel.

The present etching of *The Flight into Egypt* is extremely rare. Hollstein mentions just one impression in the Rijksprentenkabinet in Amsterdam, although a few others are to be found in various museum collections (e.g. the British Museum in London). The scene, which has been executed in a very free, spontaneous and extremely confident manner, combines all the features of a “painter’s etching”. The varying degrees of etching in the different parts make for an evocative chiaroscuro effect. The light and superficially treated landscape background, in particular, enhances the atmospheric and spatial effect of the intimate scene. An ancient head and the fragment of a column in the shade in the foreground give added character to the scene and bring the concept of vanitas to mind. A superb, contrasting impression with thread margins. A small thin spot in the top right-hand margin, otherwise in excellent condition.

9. PAULUS MOREELSE
(1571–1638, Utrecht)

Der Tod der Lucrezia. Clairobscur-Holzschnitt in Grau. 27,2 x 32,7 cm. 1612. Hollstein 1 III.

Der Utrechter Bildnis- und Historienmaler Paulus Moreelse hinterließ ein recht kleines, lediglich vier Blatt zählendes druckgraphisches Werk, darunter zwei Clairobscur-Holzschnitte, die in einem manieristischen Idiom behandelt sind. Hendrick Goltzius hatte die Technik in den 1580er und 1590er Jahren in Haarlem zu neuer Blüte gebracht und auch der ebenfalls aus Utrecht stammende Abraham Bloemaert beschäftigte sich intensiv mit diesem Medium.

Die Darstellung des Selbstmordes der Lucrezia ist von einem großen inneren Pathos erfüllt. Die tugendhafte Heldin liegt entseelt darnieder, nachdem sie sich den tödlichen Dolchstoß versetzt hat. Ihr Sessel ist umgestürzt, eine alte Dienerin eilt in Panik herbei. Trotz der Dramatik des Vorgangs ist die Szene mit einer fast manieristischen Eleganz und Leichtigkeit behandelt. Der filigrane, kalligraphische Duktus der Strichplatte ist bemerkenswert und auch die beiden Tonplatten setzen leichte chromatische Akzente. Das Ganze atmet beachtliches künstlerisches Raffinement. Der Holzschnitt ist selten, zumal der vorliegende ganz ausgezeichnete Abzug vorzüglich und vollständig erhalten ist, mit dem Schriftrand in Blockdruck, der auf vielen bekannten Exemplaren beschnitten ist.

PAULUS MOREELSE
(1571–1638, Utrecht)

The Death of Lucretia. Chiaroscuro woodcut in grey. 27.2 x 32.7 cm. 1612. Hollstein 1 III.

Paulus Moreelse, a portraitist and history painter from Utrecht, left a very small printed œuvre comprising just four works that include two chiaroscuro woodcuts treated in an mannerist idiom. Hendrick Goltzius took the woodcut technique to new heights in Haarlem in the 1580s and 1590s, while Abraham Bloemaert, who also hailed from Utrecht, was likewise keenly interested in the medium.

The depiction of Lucretia's suicide is charged with great inner pathos. The virtuous heroine lies dying, having dealt herself a mortal blow with a dagger. Her chair has toppled over, causing a panic-stricken elderly servant to come rushing in. The dramatic nature of the occurrence notwithstanding, the scene is rendered with a lightness and elegance that are all but mannerist in character. The filigree calligraphic style of the line block is remarkable and both the tone blocks provide a degree of chromatic intensity. The work in its entirety radiates a considerable artistic refinement. The woodcut is rare; moreover, the present, very fine impression is of excellent quality and in mint condition, with the lower text margin in block print, which is trimmed in many of the known impressions.

Nata iaces, casti exemplum memorabile zeli,
Nata iaces, gemino sed superata malo,

Corruptum est corpus, mens incorrupta remansit:
In te damnasti, cur scelus alterius?

10. PIETER JANSZ. QUAST
(1606–1647, Amsterdam)

Eine junge Mutter zeigt ihrem Kind das Bildnis des Vaters. Graphit, teilweise gewischt, auf Pergament. 22,7 x 17 cm. Signiert und datiert: "Pieter Quast f. 1640".

Der Maler und Zeichner Pieter Quast wurde vor allem durch seine oft moralisierenden Darstellungen aus dem Bauernleben bekannt, die im Geiste Adriaen Brouwers behandelt sind. Seinen häufig derben Figuren mit ihren verzerrten Physiognomien haftet vielfach etwas Übertriebenes und Karikaturales an. Aus diesem Grunde nimmt die vorliegende Darstellung eine absolute Sonderstellung im zeichnerischen Œuvre des Künstlers ein. Eine kostbar gekleidete, anmutige junge Frau hält ihr kleines Kind auf dem Schoß und zeigt ihm das Porträt eines Mannes, wohl das Abbild des Ehemannes. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Memento mori. Der sorgfältige Duktus des Zeichenstils und der zärtliche, gefühlvolle Stimmungsmoment der Darstellung verleihen dem vorzüglich erhaltenen Blatt einen besonderen Reiz.

Pieter Quast war bis circa 1632 in seiner Geburtsstadt Amsterdam tätig. 1634 ist der Künstler als Mitglied der Lukasgilde in Den Haag nachweisbar. Sicher ist, dass er vor 1643 wieder nach Amsterdam übersiedelte, wo er bis zu seinem Tod leben und arbeiten sollte.

PIETER JANSZ. QUAST
(1606–1647, Amsterdam)

A Young Mother Shows her Child the Portrait of its Father. Graphite, partly stumped, on parchment. 22.7 x 17 cm. Signed and dated: "Pieter Quast f. 1640".

The painter and draughtsman, Pieter Quast, was best known for his frequently moralising scenes from peasant life portrayed in the spirit of Adriaen Brouwer. There is often something exaggerated and caricature-like about his many coarse figures with their distorted features. Bearing that in mind, the present scene occupies a very special place in the artist's drawn œuvre. A charming, expensively dressed young woman shows the little child she is holding on her lap the portrait of a man who is probably her husband. It may well be a *memento mori*. The careful drawing style and the tender, emotional mood give this excellently preserved sheet a special appeal.

Pieter Quast worked in his native Amsterdam until roughly 1632. There is documentary evidence that he was a member of the Guild of St. Luke in The Hague in 1634. The artist is known to have returned to Amsterdam before 1643 and lived and worked there until his death.

J. Roos

11. JOHANN HEINRICH ROOS

(1631 Reipoltskirchen – 1658 Frankfurt a. M.)

Sitzender Hirte in Rückenansicht. Schwarze und weiße Kreide auf grünlichem Papier. 19,5 x 21,4 cm. Signiert „JHRoos".

Der junge Johann Heinrich, dessen Familie 1640 aus der Pfalz nach Holland übersiedelt war, fing 1647 eine Lehre bei dem Historienmaler Guilliam Dujardin an und wurde anschließend von dem Landschaftsmaler Cornelis de Bie und dem Tier- und Porträtmaler Barent Graat ausgebildet. Um 1651/52 kehrte der junge Künster nach Deutschland zurück und begab sich auf die Wanderschaft, um sich schließlich 1667 in Frankfurt am Main niederzulassen, wo er insgesamt fast zwanzig Jahre mit beachtlichem Erfolg wirken sollte.

Roos, Begründer einer weitverzweigten Malerdynastie, war ein sehr produktiver und versierter Zeichner. Die Mehrzahl seiner Zeichnungen sind kleinformatige Vorstudien für eigene Gemälde, auf denen er Tiere und Hirten in immer wechselnden Posen skizzierte. Diese spontan aufgefassten Blätter, die meist in schwarzer Kreide und seltener mit Rötel ausgeführt sind, entstanden direkt vor der Natur und verraten ein profundes Interesse für Licht und Atmosphäre. Die früheste datierte Zeichnung trägt das Jahr 1660.

Auf der vorliegenden Studie ist ein sitzender Hirte im verlorenen Profil mit Schultertasche und Hirtenstab unter dem Arm zu sehen. Er sitzt leicht erhöht, vielleicht auf einem Schemel, wie der Schlagschatten auf dem Boden sichtbar macht. Folgt man des Hirten Geste mit der Linken, scheint er jemanden – oder auch ein Tier – zu sich zu rufen. Auf dem kräftigen grünlichen Papierton verleiht Roos der Figur mit schwarzer Kreide und weißen Kreidehöhungen Plastizität und Stofflichkeit, besonders wirksam in der aus feinen Strichelungen bestehenden Fellweste. Gleichzeitig beeindruckt die zeichnerische Souveränität der Figurenstudie, die einen bewegten und doch treffsicheren Duktus und kaum Pentimenti aufweist. Die Zeichnung ist alt auf einen Untersatzkarton mit Goldrahmung aufgezogen.

JOHANN HEINRICH ROOS

(1631 Reipoltskirchen – 1658 Frankfurt am Main)

Rear View of Shepherd Sitting. Black and white chalk on greenish paper. 19.5 x 21.4 cm. Signed "JHRoos".

In 1647 the young Johann Heinrich Roos, whose family had moved from the Palatinate to Holland in 1640, began to study under Guilliam Dujardin, a painter of historical scenes. Later he was trained by the landscape artist Cornelis de Bie and the animal and portrait painter Barent Graat. Round about 1651/52 the young artist returned to Germany and travelled a good deal before finally settling down in Frankfurt on Main in 1667, where he was to work for almost twenty years with considerable success.

Roos, founder of a widely ramified painter dynasty, was a very productive and skilled draughtsman. Most of his drawings are small-format preliminary studies for his own paintings, featuring animals and herdsmen in a variety of poses. These rough sketches, which are generally executed in black and more rarely in red chalk, were made directly from nature and betray a profound interest in light and atmosphere. The earliest dated drawing is from 1660.

This study shows a shepherd sat in lost profile with a bag over his shoulder and a crook under his arm. He is sitting in a slightly raised position, perhaps on a stool, as is clear from the shadow he casts on the ground. Judging by the way he is gesturing with his left hand he would appear to be calling someone – or an animal perhaps – to come to him. Using the distinctive greenish tone of the paper to good effect, Roos employs black chalk and white chalk heightening to give the figure texture and vividness, the effectiveness of which is particularly striking in the abundance of fine little strokes on the fur waistcoat. No less impressive is the masterful draughtsmanship in the figure study which reveals a lively but accurate style with very few pentimenti. The drawing is affixed to an old gold-framed mount.

12. LUIGI SCARAMUCCIA

(gen. Perugino, 1616 Perugia – 1680 Mailand)

Das Wunder des hl. Benedikt. Radierung. 57,6 x 41,4 cm. 1654. Bartsch 3.

Die imposante, dramatisch bewegte Darstellung geht auf ein Gemälde Ludovico Carraccis im Kloster San Michele in Bosco zu Bologna zurück. Das Blatt beeindruckt durch sein suggestives Hochformat. Unter größter Anstrengung versuchen zahlreiche mit Lendenschürzen bekleidete Männer einen massiven Steinblock zu verschieben, auf dem der Teufel lagert. Besonders expressiv ist die Gestalt des nackten Dämons, der in einer jähen Verkürzung wiedergegeben ist und eine ungeheure physische Präsenz ausstrahlt. Mit einer einzelnen Geste gelingt es dem hl. Benedikt auf wundersame Weise das Obstakel zu entfernen. Die Radierung ist in einem sehr beweglichen, souveränen Duktus ausgeführt, der kennzeichnend ist für die Bologneser Radierkunst des *Seicento.* Ihr Autor, der Maler, Radierer und Kunstschriftsteller Luigi Scaramuccia wurde bei seinem Vater Giovanni Antonio und Guido Reni ausgebildet und war in seinem Schaffen wesentlich von seinem Vorbild Guercino geprägt. Scaramuccia war tätig in Perugia, Bologna, Mailand und Rom, wo er 1675 als Mitglied der *Accademia S. Luca* aufgenommen wurde. Bartsch verzeichnet lediglich vier Radierungen des Künstlers.

Das vorliegende Blatt ist von großer Seltenheit. Ein weiterer Abzug befindet sich im British Museum, London (Inv. Nr. U.1.33). Das dortige Exemplar ist jedoch leichter in der Druckhaltung und im oberen Bereich der Darstellung beschnitten. Ausgezeichneter, scharfer und leicht toniger Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Unauffällige geglättete vertikale und horizontale Falte verso, vereinzelte dünne Papierstellen ebenda, minimale Gebrauchsspuren, der Gesamteindruck jedoch sehr schön.

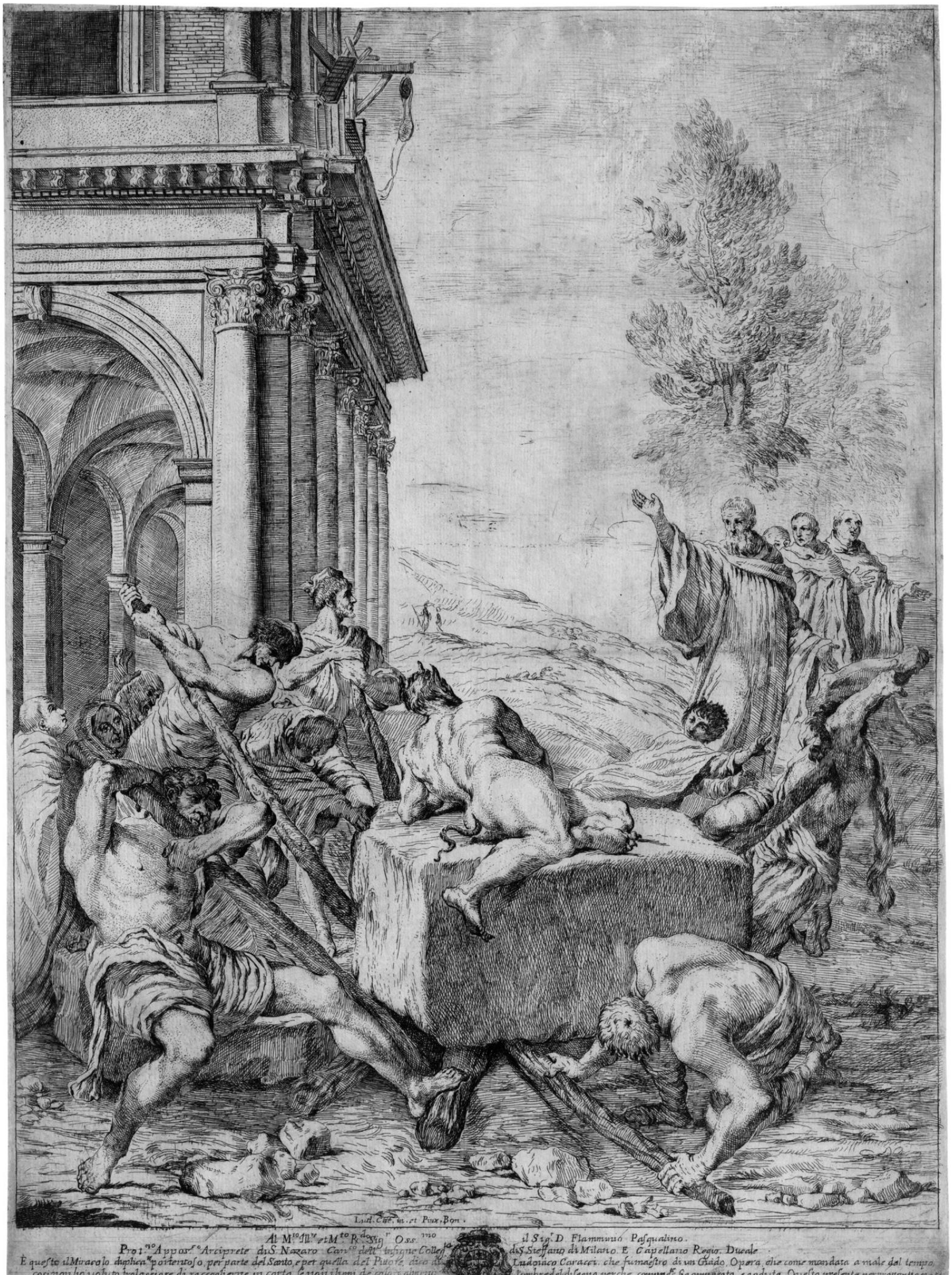
LUIGI SCARAMUCCIA

(known as Perugino, 1616 Perugia – 1680 Milan)

The Miracle of St. Benedict. Etching. 57.6 x 41.4 cm. 1654. Bartsch 3.

This stirring, turbulent scene is modelled on a painting by Ludovico Carracci in the monastery of San Michele in Bosco in Bologna. Its evocative upright format is impressive. Several men dressed in loincloths are making tremendous efforts to move a massive block of stone, on which the devil is lying. The figure of the naked demon, who is rendered in an abruptly foreshortened manner and radiates a powerful physical presence, is highly expressive. St. Benedict miraculously succeeds in removing the obstacle with a single gesture. The etching has been executed in a very agile, confident manner that is characteristic of Bolognese etching in the *Seicento.* The author of the work, the painter, etcher and art writer Luigi Scaramuccia, who was trained by his father Giovanni Antonio and Guido Reni, was greatly influenced by Guercino. Scaramuccia was active in Perugia, Bologna, Milan and Rome, where he was made a member of the *Accademia San Luca* in 1675. Bartsch records just four etchings by the artist.

The present sheet is extremely rare. There is a further impression in the British Museum in London (inv. no. U.1.33). It is not of the same printing quality, however, and trimmed in the upper part of the image. A fine, crisp and slightly inky impression, trimmed to the platemark. Unobtrusive smoothed vertical and horizontal fold on the verso, where there are also occasional thin paper spots, minimal traces of handling, nonetheless a very fine overall impression.


Lud. Car. in. et Pinx. Bon.
Al M.to Ill.re et M.to R.do Sig.r Oss.mo il Sig.r D. Flammuio Pasqualino.
Prot.rio Appos.co Arciprete di S. Nazaro Can.co dell' insigne Colleg.ta di S. Steffano di Milano. E Capellano Regio. Ducale
È questo il Miracolo duplica.te portentoso, per parte del Santo, e per quella del Pittore, dico di Ludovico Caracci, che fu maestro di un Guido, Opera, che come mandata a male dal tempo,
così non ho voluto tralasciare di raccoglierne in carta se non i lumi de colori almeno l'ombre del disegno perche, commun.te sia ammirata, e goduta. Questa presento per proportionato
Milano 24 Luglio
Di V.S. M.to Ill.re et M.to R.da
devotis.mo et Oblig.mo Ser.

13. JOHANN CHRISTOPH STORER

(um 1620–1671, Konstanz)

Das Bacchanale. Radierung. 20,2 x 26,8 cm. Beaujean (Hollstein) 6; Nagler 4.

Johann Christoph Storer wurde in Konstanz bei seinem Vater, dem Maler Bartholomäus Storer, ausgebildet, anschließend bei Caspar Strauss in Augsburg, wie durch Sandrart überliefert ist. Um 1640 übersiedelte der Künstler nach Mailand, wo er bei Ercole Procaccini d. J. arbeitete und anschließend eine eigene Werkstatt eröffnete. 1644 wirkte er im Mailänder Dom an den Dekorationen für die Trauerfeier der Königin Isabella von Spanien mit und schuf in den folgenden Jahren Kirchengemälde in Mailand, Bergamo und Pavia. Ab 1652 arbeitete er parallel in Mailand und Konstanz und kehrte wohl 1657 dauerhaft in seine Geburtsstadt zurück, wo er weiterhin zahlreiche Kirchenaufträge erhielt.

Das graphische Werk Storers umfasst lediglich acht Blatt, die überwiegend sehr selten sind. Die vorliegende Radierung besticht durch eine an Rubens erinnernde barocke Gestaltungsweise. Der vom Wein betäubte, korpulente Bacchus hält sich mühsam und mit Hilfe eines Satyrn auf seinem Panther, während eine Nymphe mit einem Putto lustvoll Trauben von den oben wachsenden Reben pflückt, die weitere Putti kletternd zu erreichen versuchen. Das auf der Banderole einem Signor Gaspar Hagens gewidmete Blatt bezeichnete Nagler als selten. Ganz ausgezeichneter, in den Konturen tiefschwarzer Abzug mit Rändchen um die markant zeichnende Plattenkante.
Im linken Rand mittig eine hinterlegte dünne Stelle, minimal angestaubt, sonst vorzüglich erhalten.

JOHANN CHRISTOPH STORER

(circa 1620–1671, Constance)

A Bacchanal. Etching. 20.2 x 26.8 cm. Beaujean (Hollstein) 6; Nagler 4.

As noted by Sandrart, Johann Christoph Storer was initially trained in Constance by his father, the painter Bartholomäus Storer, and then by Caspar Strauss in Augsburg. In about 1640 he moved to Milan, where he worked for Ercole Procaccini the Younger and subsequently opened his own studio. In 1644 he was involved in the decorations in Milan Cathedral for the funeral ceremony of Queen Isabella of Spain and in the years that followed he produced paintings for churches in Milan, Bergamo and Pavia. From 1652 he worked in parallel in Milan and Constance and in 1657 probably returned for good to his native city, where he continued to receive numerous church commissions.

Storer's printed œuvre encompasses no more than eight sheets, most of which are very rare. The distinguishing feature of the present etching is its baroque-like design, which is reminiscent of Rubens. The corpulent Bacchus, intoxicated by wine, has difficulty remaining astride his panther and needs the help of a satyr to do so; a nymph gleefully plucks grapes from the vines above her head, while other putti form a human column in an attempt to reach them. Nagler described the print, which has a dedication to Signor Gaspar Hagens on the banderole, as rare.
A very fine impression, black in the contours, with thread margins around the distinct platemark. Minor handling traces, otherwise in excellent condition.

Al Molto Ill:re Sig.re et Pron Oss.mo
Il Sig.r GASPAR HAGENS
Gio Christoforo Storer In segno d'Affetto
D.D.

14. MICHAEL WILLMANN

(1630 Königsberg – 1706 Kloster Leubus)

Die Enthauptung des hl. Paulus. Radierung. 28,1 x 19,4 cm. Um 1661. Andresen 5; Nagler 12 II; Kloss 1.

Michael Lucas Leopold Willmann, der zu seinen Lebzeiten der „Schlesische Apelles" genannt wurde, ist vor allem als Maler und als ein Hauptmeister des deutschen Barock bekannt. Im Laufe seiner langen und erfolgreichen Karriere schuf er mit seinen Schülern und Gehilfen ein Œuvre von mehr als fünfhundert Gemälden, von denen ein großer Teil in Kirchen, Klöstern und Museen in Polen, Tschechien, Österreich und Deutschland bewahrt geblieben ist.

Zunächst von seinem Vater Peter ausgebildet, begab Willmann sich als etwa Zwanzigjähriger nach Amsterdam, wo er bei Jacob de Backer lernte und wesentlich vom Schaffen Rembrandts geprägt wurde. Möglicherweise hielt sich der angehende Künstler auch in Antwerpen auf, denn in seinem Werk sind stilistische Anregungen durch Rubens und van Dyck unübersehbar. Nach etwa zweijährigem Aufenthalt in den Niederlanden begab sich Willmann auf eine mehrjährige Wanderschaft, die ihn unter anderem nach Prag und Breslau führte, wo er für den Zisterzienserabt Arnold Freiberger erste Aufträge für das Kloster Leubus ausführen sollte. Wohl um 1657/58 hielt sich Willmann in Berlin auf und wurde hier zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt. Wenig später erfolgten seine Konvertierung zum Katholizismus und seine Heirat mit der aus Böhmen stammenden Helena Regina Lischka. Um 1660/61 fand er seine endgültige Wirkungsstätte und ließ sich in dem Fürstlichen Zisterzienserstift Leubus nieder, das er bis an sein Lebensende nicht mehr verlassen sollte. Sein Stern war inzwischen so hoch gestiegen, dass ihm und seiner umfangreichen Werkstatt zahlreiche bedeutende Aufträge von schlesischen und böhmischen Adelsfamilien und Ordenseinrichtungen zuteil wurden. Er entwickelte sich zum führenden Maler Schlesiens; das dramatische Pathos seiner religiösen Malerei und die technische Virtuosität der Ausführung sollten für mehrere Generationen von Malern stilbestimmend wirken.

Willmann war jedoch auch ein herausragender Zeichner und ein begnadeter Graphiker. Sein druckgraphisches Werk, das überaus selten ist, zählt elf eigenhändige Radierungen – vorwiegend biblische und religiöse Themen – , die in einer für die damalige Zeit bemerkenswert freien und experimentellen Technik ausgeführt sind.

Bei der *Enthauptung des hl. Paulus* handelt es sich um das früheste Zeugnis von Willmanns Radierkunst. Das Werk entstand nach dem Altarbild, das Willmann 1661 für die Leubusser Stiftskirche anfertigte und das sich heute in der Stanislaus-Kostka-Kirche in Warschau befindet. Auf kongeniale Weise hat der Künstler das barocke Pathos der komplexen, vielfigurigen Komposition und das flackernde Clair-obscur des gemalten Vorbildes in das Schwarzweiß-Medium der Radierung übertragen. Lebhaft und expressiv ist die Gestik der Zeugen des grausigen Geschehens wiedergegeben. Ihre einfühlsam beobachteten Mienen verraten unterschiedliche Gemütsregungen und zeigen eine ganze Skala von Gefühlen, die von sensationslüsterner Neugierde, über blankes Entsetzen bis zur zynischen Passivität reicht. Erstaunlich ist die ungeheure technische Freiheit, mit der Willmann den dramatischen Vorgang schildert.

Der vorliegende Abzug der teilweise ungereinigten Platte hat einen betont probedruckartigen Charakter. Die ganze Darstellung ist in ein weiches, atmosphärisches Sfumato gehüllt, wodurch differenzierte tonale Übergänge entstehen. Treffsicher wechselt Willmann sehr dicht und komplex gebildete Schraffurmuster mit punktuellen, hell gewischten Stellen ab und schafft hierdurch dramatische Lichteffekte und ein unruhig vibrierendes Gesamtbild. Ganz ausgezeichneter, toniger und markanter Druck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Geglättete Hängefalte verso, minimale Erhaltungsmängel, der Gesamteindruck jedoch sehr gut. Von großer Seltenheit.

14. MICHAEL WILLMANN

(1630 Königsberg – 1706 Leubus Monastery)

The Beheading of St. Paul. Etching. 28.1 x 19.4 cm. Circa 1661. Andresen 5; Nagler 12 II; Kloss 1.

Michael Lucas Leopold Willmann, who was called the "Silesian Apelles" during his lifetime, is best known as a painter and leading master of the German Baroque. In the course of his long and successful career he produced, together with his pupils and assistants, an œuvre of over five hundred paintings, many of which have been preserved in churches, monasteries and museums in Poland, the Czech Republic, Austria and Germany.

Taught initially by his father Peter, Willmann travelled at the age of around twenty to Amsterdam, where he was trained by Jacob de Backer and was greatly influenced by the work of Rembrandt. Given his aspirations to be an artist, he may well also have stayed in Antwerp, since there is no overlooking the stylistic inspiration of Rubens and van Dyck in his work. Having spent some two years in the Netherlands, Willmann travelled for an extended period. Among the cities he visited were Prague and Wroclaw, where he received his first commissions for the Leubus Monastery from the Cistercian Abbot Arnold Freiberger. Around 1657/58 Willmann was probably in Berlin, where he was appointed court painter to the Elector. A few years later he converted to Catholicism and married Helena Regina Lischka from Bohemia. He found his final workplace in about 1660/61, settling in the Royal Cistercian Abbey in Leubus, where he remained for the rest of his days. Willmann had achieved such renown in the meantime that he and his workshop received numerous important commissions from aristocratic Silesian and Bohemian families and religious orders. He became the leading painter in Silesia; the dramatic pathos of his religious paintings and the technical virtuosity of their execution were to influence the style of painting for several generations to come. Willmann was also an outstanding draughtsman and a gifted printmaker. His printed œuvre is very limited, however, comprising eleven etchings in his own hand, mostly on biblical and religious themes, executed in a free and experimental technique that was remarkable for its time.

The Beheading of St. Paul provides the earliest evidence of Willmann's skill as an etcher. The work is modelled on the altar piece he made in 1661 for the collegiate church in Leubus that is now in St. Stanislaus Kostka Church in Warsaw. The artist shows great ingenuity in transferring the Baroque pathos of the complex, multi-figure composition and the flickering chiaroscuro of the original painting to the black-and-white medium of etching. The gestures of the witnesses to the gruesome beheading are animated and expressive. Their sensitively observed faces reveal different emotions and convey a whole gamut of feelings ranging from horror and sensation-seeking curiosity to cynical passiveness. The incredible technical facility with which Willmann portrays the dramatic scene is astonishing.

This impression from the partially uncleaned plate has all the characteristics of a trial proof. The entire scene is wrapped in a soft, atmospheric sfumato which produces differentiated tonal transitions. Demonstrating consummate skill, Willmann contrasts very dense and complex hatching patterns with isolated areas that are deliberately left light, thus creating a restlessly vibrating ensemble and dramatic light effects. A very fine, tonal and distinctive impression with thread margins around the framing line. Smoothed drying fold verso, minor defects. The overall impression is excellent, however. Very rare.

Michael Willman fecit

18. Jahrhundert

15. JOHANN BEHEIM
(tätig ab 1762 in Mailand, Rom und Wien)

Totenblatt für die Brüder und Schwestern des dritten Franziskanerordens. Radierung nach Franz Anton Maulbertsch. 43 x 57 cm. Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. III, 335, 5; Nagler S. 488; Garas (Maulbertsch) 156.

Es sind kaum biographische Daten überliefert über Leben und Wirken des Malers und Radierers Johann Beheim, der dem engeren Kreis um Franz Anton Maulbertsch angehörte. 1762 war der Künstler in Mailand und in den folgenden Jahren, bis mindestens 1770, in Rom. Seinen Lebensmittelpunkt soll der Künstler jedoch in Wien gehabt haben, wo er mehrere Reproduktionsstiche nach Werken Maulbertschs ausführte sowie Blätter nach Entwürfen desselben. Insgesamt verzeichnet Meyer lediglich elf Blatt Beheims, darunter die vorliegende großformatige und extrem seltene Radierung, die hier als Probedruck *avant la lettre* vorliegt.

Auf dem *Totenblatt für die Brüder und Schwestern des dritten Franziskanerordens* ist oben der Ordensvater Franziskus in Verzückung zu sehen, begleitet von einem Engel mit Kruzifix. Von hier ausgehend ist seitlich in einem Oval eine eindrucksvolle Auslese an Heiligen angeordnet, die anhand eines Exemplars mit Schrift in der Albertina (Inv.-Nr. DG2022/2/89 im Sammelband ÖK/Maulbertsch/34) näher bestimmt werden können. Dieses trägt auf der Schriftfläche in der Mitte einen Segensspruch sowie Bezeichnungen der einzelnen Heiligen, die entweder in Verbindung mit der Vita des Hl. Franziskus von Assisi stehen oder von besonderer Bedeutung für den Franziskanerorden sind, darunter der Hl. Luchesius von Poggibonsi, der in dem vor Franziskus Knieenden dargestellt ist, oder die Hl. Rosa von Viterbo links, mit Rosen und Flammen auf dem Körper. Unter ihr sehen wir an prominenter Stelle im Vordergrund den Hl. Florian in Rüstung mit Banner und Schwert, seit dem späten Mittelalter einer der volkstümlich am weitesten verehrten Heiligen Österreichs. Eine Radierung von Maulbertsch (Nagler 6), deren Autorschaft umstritten ist und möglicherweise von Beheim stammt, zeigt den Heiligen in ganz ähnlicher Pose.

Unter der Darstellung war in einer Beschriftung die Funktion des Blattes angegeben: „Wann ein Bruder oder Schwester mit Tod abgehet, sollen dessen Befreundte oder Bekannte dem Regul-Vater entweder disen Brief überschicken, oder sonst authentisch den Todfall berichte, damit die gewöhnliche H. Meß- und Gebett-Andacht von denen Lebenden Mitgliedern dises Ordens für die arme Seel möge verrichtet werden.“
Mit einer Vielzahl an Schraffurlagen und mehreren Ätzstufen überträgt Beheim Maulbertschs barock und dynamisch bewegte Komposition in den Druck. Prachtvoller, nuancenreicher Druck, knapp innerhalb der Plattenkante geschnitten, teils mit Spuren derselben. Geringfügig angestaubt, weitere unbedeutende Altersspuren, sonst tadellos.

Regel des dritten Ordens von der Buße
Bulla Nicolai Papa IV.

15. JOHANN BEHEIM

(active from 1762 in Milan, Rome and Vienna)

Totenblatt for the Brothers and Sisters of the Third Franciscan Order. Etching after Franz Anton Maulbertsch. 43 x 57 cm. Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, vol. III, 335, 5; Nagler p. 488; Garas (Maulbertsch) 156.

Few details are known of the life and work of the painter and etcher, Johann Beheim, who was a member of the close circle around Franz Anton Maulbertsch. He was in Milan in 1762 and in Rome in the following years up to at least 1770. The artist is thought to have mostly lived and worked in Vienna, however, where he produced several reproductive engravings after works by Maulbertsch along with prints after some of his designs. Meyer records a total of just eleven prints by Beheim, including the large-format, extremely rare etching on offer here in the form of a trial proof *avant la lettre*.

At the top of the *Totenblatt for the Brothers and Sisters of the Third Franciscan Order* we see the order's father St. Francis in ecstasy accompanied by an angel with a crucifix. Starting from here, an imposing selection of saints is arranged laterally in an oval; an impression with text in the Albertina (inv. no. DG2022/2/89, Sammelband ÖK/Maulbertsch/34) can be used to identify the saints more exactly. This impression has a blessing on the writing area in the centre as well as the names of the individual saints, who are either connected with the life of St. Francis of Assisi or are of particular importance to the Franciscan Order. They include St. Luchesius of Poggibonsi, who is shown kneeling before Francis, and St. Rosa of Viterbo on the left with roses and flames on her body. Occupying a prominent position below her in the foreground is St. Florian dressed in armour holding a banner and a sword; he was one of the most widely revered saints in Austria from the late Middle Ages onwards. An etching by Maulbertsch (Nagler 6), the authorship of which is disputed (the work could be by Beheim), shows the saint in a very similar pose.

The purpose of the sheet is indicated in an inscription beneath the image: "When a brother or sister dies, his friends or acquaintances should either send this letter to the Regul Father or otherwise authentically report the death, so that the ordinary Holy Mass and prayer service may be performed by the living members of this Order for the poor soul." Beheim has transferred Maulbertsch's florid, vibrant composition to the print medium with a large number of hatchings and several etching steps.
A superb, nuanced impression, trimmed to just inside the platemark, of which it bears occasional traces. Minor surface soiling, other insignificant signs of ageing, otherwise in immaculate condition.

Regel der dritten Ordens von der Buß
Bulla Nicolai Papa IV.
A. Maulbersch pinx.
J. Peheim Caesareae Academ. Schol. Sculp. Vinnae.

fran. Antonio Seitenstor
in uen. e fec. Roma

16. FRANZ ANTON LEITENSTORFFER

(1721 Reutte – 1795 Mannheim)

Stehender männlicher Akt. Radierung und Kaltnadel. 34,8 x 26,2 cm. (1742). Heller Andresen 2.

Franz Anton von Leitenstorffer erhielt seine künstlerische Ausbildung bei Paul Troger in Wien und anschließend bei Giovanni Battista Piazzetta in Venedig. Von 1739 bis 1744 arbeitete er als Gehilfe Sebastiano Concas in Rom, um dann nach Innsbruck überzusiedeln, wo seine Malerei großen Anklang fand. Nach Aufenthalten in Augsburg und anderen deutschen Städten war Leittenstorfer bis zu seinem Tod als Akademieprofessor und „kurfürstlicher Kabinettsmaler" in Mannheim tätig.

Nagler und Heller-Andresen verzeichnen lediglich drei Radierungen Leittenstorffers, die in Rom im Atelier Concas entstanden sind. Die Überreste des Castor- und Pollux-Tempels auf dem Forum Romanum im Hintergrund symbolisieren den römischen Aufenthalt. Die ungewöhnlich freie, fast derbe Radiertechnik lässt vermuten, dass das Blatt als Versuch in diesem Medium gedacht und nicht für den kommerziellen Gebrauch vorgesehen war. Dies dürfte auch die erlesene Seltenheit der Radierungen Leitenstorffers erklären. Ganz ausgezeichneter, markanter Druck mit gleichmäßigem Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

FRANZ ANTON LEITENSTORFFER

(1721 Reutte – 1795 Mannheim)

Male Nude Standing. Etching and drypoint. 34.8 x 26.2 cm. (1742). Heller Andresen 2.

Franz Anton von Leitenstorffer received his artistic education under Paul Troger in Vienna and later under Giovanni Battista Piazzetta in Venice. Between 1739 and 1744 he worked as an assistant to Sebastiano Conca in Rome, before moving to Innsbruck, where his paintings were well received. After periods in Augsburg and other German cities, Leitenstorffer worked as a professor and as a painter to the electoral court in Mannheim until his death.

Nagler and Heller-Andresen record only three etchings by the artist, all made in Rome while he was working in the studio of Sebastiano Conca. The remains of the Temple of Castor and Pollux in the background of our print refer to the artist's stay in Rome. The free, almost crude etching technique suggests that this print was intended as a trial piece in this medium rather than for commercial purposes, which may also explain the exquisite rarity of etchings by Leittenstorffer. A very fine impression with even margins. Minor ageing, otherwise in very good condition.

17. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Wien)

Das Bild der Duldung, erste Variante. Radierung. 47,4 x 49,5 cm. 1785. Nagler 5 II; Le Blanc 6 II.

Franz Anton Maulbertsch gehört zweifellos zu den bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Österreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit seinen ausdrucksstarken, häufig dramatischen und kompositorisch innovativen Gemälden, Fresken und Radierungen gelangte er zu großem Renommee und führte den österreichischen Barock zu internationaler Bedeutung. In seiner großformatigen allegorischen Komposition mit dem enigmatischen Titel *Das Bild der Duldung* schwingt die ganze ausladende, opulente barocke Fülle mit, die so kennzeichnend für sein Werk geworden ist. Maulbertsch setzte sich intensiv mit dieser Arbeit auseinander, für deren Veröffentlichung und Überarbeitung er mit Jakob Matthias Schmutzer kooperierte. Es existieren Abdrücke von zwei unterschiedlichen Platten, die hier abgedruckte erste, unvollständig ausgeführte ist noch im Gegensinn zur veränderten zweiten, endgültigen Version angelegt. Ist die finale Version der Radierung, die auf Vermittlung Schmutzers 1785 im Verlag des Wiener Kunsthändlers Franz Xaver Stöckl erschien, von größter Seltenheit, so sind von der ersten, hier vorliegenden Komposition nur wenige Probeabzüge bekannt (Albertina, Sammelband ÖK/Maulbertsch, fol. 10–12).

Das *Bild der Duldung* ist eine allegorische Verherrlichung des aufklärerischen Toleranzedikts Kaiser Josephs II., das Protestanten und Juden bestimmte religiöse Freiheiten zusprach. Maulbertschs visuelle Darstellung ist in ihrer ungeheuren Dichte an symbolisch-allegorischen Vorstellungen ohne die erklärende Legende, die der Künstler am unteren Rand hinzugefügt hat, für den heutigen Betrachter jedoch kaum verständlich. Oben hebt Chronos einen Vorhang und gibt den Blick frei auf die Göttin der Aufklärung, die von einem Genius dem christlichen Glauben zugeführt wird – dieser Teil ist in der vorliegenden ersten Version nur schwach skizziert auf der Leerstelle sichtbar. Die Personifizierung des Glaubens wird von Moses und den drei Vertretern der neueren christlichen Bekenntnisse flankiert, während in der Bildmitte auf den Stufen unter ihr der nackte, geflügelte Genius der Duldung lagert. Er spielt seine Leier und schaut den Betrachter gedankenverloren an. Mehrere Nebenhandlungen bereichern die überbordende Szenerie und schildern die Gegensätze aus früheren Zeiten.

Durch die vorliegende erste Variante sowie eine Zeichnung zur Übertragung wird der Prozess der Bildfindung dokumentiert. Maulbertsch spiegelte die gesamte Darstellung und veränderte einzelne Details, wie etwa die Figur und Haltung des Chronos und deren Positionierung. Die voraufklärerische Nacht mit Dämonen und goyaschen Eulentieren erscheint ursprünglich dunkler und bedrohlicher, im veröffentlichten Blatt wirkt die Komposition insgesamt lichter und feierlicher, gesetzt, aufklärerisches Licht und Wahrheit triumphieren. Ganz ausgezeichneter Druck mit schmalem Rand um die Darstellung, auf Velin, geringfügige Altersspuren, sonst in sehr guter Erhaltung.

Literatur: Tomáš Valeš, *Franz Anton Maulbertsch, Jakob Matthias Schmutzer and the Allegory on the Edict of Toleration*, 1785, in: Print Quarterly, Vol. XXXIX, no. 3, September 2022, S. 269 ff.; Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch 1724–1796, hrsg. von Gerbert Frodl und Michael Krapf, Wien 2006, S. 320–322, Abb. 306.

17. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Vienna)

The Image of Toleration, First Version. Etching. 47.4 x 49.5 cm. 1785. Nagler 5 II; Le Blanc 6 II.

Franz Anton Maulbertsch was without doubt one of the pre-eminent artistic figures in Austria in the second half of the 18th century. His expressive, often dramatic and compositionally innovative paintings, frescoes and etchings earned him great renown and paved the way for the international significance that Austrian Baroque came to acquire.

His large allegorical composition with the enigmatic title *Image of Toleration* is saturated with the elaborate Baroque opulence that is so characteristic of his work. Maulbertsch grappled extensively with this work, for the publication and reworking of which he cooperated with Jakob Matthias Schmutzer. Impressions have been pulled from two different plates; the first, incomplete one, which is printed here, is in reverse to the second, changed final version. While the final version of the etching is extremely rare (it was published – thanks to Schmutzer's intervention – by the Viennese art dealer, Franz Xaver Stöckl, in 1785), only a few trial proofs are known to exist of the first composition on offer here (Albertina, Sammelband ÖK/Maulbertsch, fol. 10–12).

The Image of Toleration is an allegorical glorification of Emperor Joseph II's Enlightenment-inspired Edict of Toleration that promised Protestants and Jews certain religious freedoms. Were it not for the explanatory legend the artist has inserted in the lower margin it would be all but impossible for the present-day viewer to understand this idiosyncratic composition with its multitude of symbolical and allegorical figures.

At the top Chronos raises a curtain to provide a view of the Goddess of the Enlightenment, who is led by a genius to the Christian faith – in the present first version, this part is only visible as a pale sketch on the still empty area. The personification of Faith is flanked by Moses and the three representatives of the newer Christian enominations, while the naked winged genius of Toleration is sat on the steps beneath her in the middle of the picture playing his lyre and looking thoughtfully at the observer. Several sub-themes depicting contradictions from earlier times enrich the exuberant scene.

The present first version of the print, together with a transfer drawing, document the image-finding process. Maulbertsch mirrored the entire scene and altered individual details, such as the figure, posture and positioning of Chronos. The pre-Enlightenment night with demons and Goya-like owl creatures was originally darker and more threatening, whereas in the published print the entire composition appears lighter and more ceremonial, dignified, with truth and the light of Enlightenment triumphant. A very fine impression with narrow margins around the image, on wove paper. Minor ageing, otherwise in very good condition.

Literature: Tomáš Valeš, *Franz Anton Maulbertsch, Jakob Matthias Schmutzer and the Allegory on the Edict of Toleration, 1785*, in: Print Quarterly, Vol. XXXIX, no. 3, September 2022, S. 269 ff.; Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, published by Gerbert Frodl and Michael Krapf, Vienna 2006, pp. 320–322, fig. 306.

18. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

Der Heilige Petrus segnet die Apostel. Radierung. 30,6 x 40 cm. Garas 321; Nicht bei Nagler. Wz. Ankermarke mit Doppelkreuz und Buchstaben HN (?).

Von Franz Anton Maulbertsch, dem bedeutendsten Maler des österreichischen Spätbarocks, sind insgesamt nur zwölf eigenhändige Radierungen bekannt. Alle stammen aus den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens. 1770 wurde Maulbertsch Mitglied der Wiener Kupferstecherakademie, die wenige Jahre zuvor von seinem späteren Schwiegervater Jakob Schmutzer gegründet worden war. In der Folgezeit beschäftige der Künstler sich intensiver mit dem Medium Radierung. Seine Blätter zählen zu den großen Meisterleistungen in dieser Technik.

Das Themenspektrum seiner Radierungen ist inhaltlich heterogen und spiegelt die ideengeschichtlichen Umbrüche der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wider, als während der Aufklärung und infolge der politischen Umwälzungen der Zeit auch die traditionelle Ikonographie an Bedeutung verlor. In Maulbertschs graphischem Werk stehen neben religiösen Darstellungen isolierte Szenen der antiken Geschichte, ein auf Klopstocks Dichtung basierendes mythologisch-allegorisches Blatt, sowie Genreszenen, die am Geschmack des aufstrebenden Bürgertums orientiert waren, und schließlich das komplexe, formal barocke und inhaltlich aufklärerische *Bild der Duldung*, das sich auf das Toleranzedikt Kaiser Josephs II. bezieht (vgl. Katharina Setzer, *Der Graphiker Franz Anton Maulbertsch*, in: *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, hrsg. von Eduard Hindelang, Museum Langenargen, Langenargen am Bodensee, 1996, S. 194 ff.).

Dem entspricht die ungewöhnliche Ikonographie des vorliegenden Blattes, das auch als *Firmung der Apostel* bezeichnet wurde und keinen in der barocken Kunst gängigen Moment der Vita Petri oder aus seinen Heiligenlegenden darstellt. Im Halbdunkel eines gotischen Kirchenbaus segnet Petrus die vor ihm Knieenden. Das von den drei Kerzen ausgehende Licht markiert gleichsam dem stehenden jungen Mann links und dem Betrachter den Weg zwischen den Aposteln hindurch und die Stufen empor hin zu Petrus, dessen Körper im Schein der Kerzen am hellsten erstrahlt und über dem zwei Engel die Segnungen begleiten. Die Auffassung von Petrus als Vorläufer der Päpste verlieh Darstellungen des Apostels im römisch-katholischen Kontext oftmals eine die kirchliche und päpstliche Hoheit legitimierende Bedeutungsebene, die möglicherweise auch in dieser Darstellung mitschwingt, doch ist der nähere Entstehungszusammenhang des Blattes nicht bekannt. Die Radierung ist in einem sehr freien, spontanen Duktus ausgeführt, der fast experimentellen Charakter hat. Die Architektur im Hintergrund ist skizzenhaft und filigran leicht angedeutet. Das Ganze atmet größte Spontaneität und künstlerische Freiheit.

Wir konnten das äußerst seltene Blatt nur in Wien (Albertina, Sammelband Ö.K. Maulbertsch, fol. 7.) und in Budapest (Museum of Fine Arts, inv. no. 1915–206) nachweisen. Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher Abzug mit 5–10 mm weißem Rand um die Darstellung. Wie die Abzüge in Wien und Budapest mit der Fehlätzung an einzelnen Stellen. Geringfügige Gebrauchsspuren, sonst sehr schön erhalten.

18. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

St. Peter Blesses the Apostles. Etching. 30.6 x 40 cm. Garas 321; not in Nagler. Watermark: anchor mark with double cross and the letters HN (?).

Franz Anton Maulbertsch, the most important painter of Austrian late baroque, is known to have procuced just twelve etchings, all of which he made during the last twenty years of his life. In 1770 he was admitted to the Academy of Engraving in Vienna, which had been founded a few years previously by his later father-in-law, Jakob Schmutzer. The artist subsequently devoted more of his time to etching. His sheets rank among the great masterpieces in this technique.

The varied content of the subjects addressed in his etchings reflects the radical changes in mental history that emerged in the second half of the 18th century when, during the period of the Enlightenment and following the political upheavals of the time, traditional iconography diminished in importance. Maulbertsch's printed œuvre comprises religious depictions, isolated scenes from ancient history, a mythological/allegorical work based on Klopstock's poetry, genre scenes catering to the taste of the emerging bourgeois class and, finally, the complex *Image of Tolerance*, a formally Baroque yet essentially Enlightenment piece, which refers to the Tolerance Edict passed by Emperor Joseph II (cf. Katharina Setzer, *Der Graphiker Franz Anton Maulbertsch*, in: *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, edited by Eduard Hindelang, Museum Langenargen, Langenargen am Bodensee, 1996, p. 194 ff.).

This is illustrated by the unusual iconography of the present sheet, which was also called the *Confirmation of the Apostles*. It depicts neither a moment from Peter's life nor from the saints legends surrounding him that were common in Baroque art. Peter is shown blessing the men kneeling before him in the semi-darkness of a Gothic church building. The light emanating from the three candles appears to mark the way for the young man standing to the left of centre – and the viewer – to pass between the apostles and up the steps to Peter, whose body shines brightest in the light of the candles and above whom two angels accompany the blessings. The conception of Peter as the forerunner of the popes often imbued depictions of the apostle in the Roman Catholic context with a degree of significance that was designed to legitimise ecclesiastical and papal sovereignty. There may be overtones of that in the present scene, although nothing is known of the exact circumstances in which it arose. The etching has been executed in a very free, spontaneous style bordering on the experimental. The architecture that forms the backdrop is sketched in broad outline and with a delicate lightness. The entire scene radiates intense spontaneity and artistic freedom.

Only in Vienna (Albertina, Sammelband Ö.K. Maulbertsch, fol. 7.) and in Budapest (Museum of Fine Arts, inv. no. 1915–206) were we able to verify this extremely rare print. A very fine, contrasting impression with a 5 to 10 mm white margin around the image. Occasional foul biting, as in the impressions in Vienna and Budapest. Minor handling traces, otherwise in excellent condition.

19. FRANZ SIGRIST

(1727 Altbreisach – 1803 Wien)

Der junge Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle. Radierung. 23,7 x 18,3 cm. Matsche/von Wicht 4. Wz. Banderole.

Franz Sigrist begann 1744 ein Studium an der Akademie in Wien, die zu dieser Zeit kaum vom Hofe gefördert wurde und ihren Unterricht reduzieren, schließlich für einige Jahre sogar einstellen musste. Zwischen 1754 und 1763 war Sigrist in Augsburg tätig und entwarf überwiegend Vorlagen für Druckgraphiken, beeinflusst von süddeutschen Rokoko-Künstlern wie Paul Troger und Josef Ignaz Mildorfer. 1764 kehrte er nach Wien zurück und schuf in der Folgezeit zahlreiche Altarbilder und Wandgemälde. Sein Deckenfresko in Eger (Erlau) mit Darstellungen der Wissenschaften gilt als bedeutendes Werk des Frühklassizismus.

Das vorliegende Blatt steht im Zusammenhang mit einem heute verlorenen Gemälde des gleichen Themas, das Sigrist 1753 zum Wettbewerb der Wiener Akademie einreichte. Eine Ölskizze zu dem Gemälde, die ein früheres Entwurfsstadium zeigt, ist in Stuttgart erhalten. In der Radierung hat Sigrist die Komposition weiterentwickelt. Vor einer architektonischen Kulisse heilt der junge Tobias die Augen seines erblindeten Vaters Tobit mit Fischgalle, wie ihm der Engel geheißen hat. Hinter ihm wendet Hanna den Blick ab. Das Blatt besticht durch Sigrists freien und doch verfeinerten Radierduktus, die elegante Figurenzeichnung und den dynamischen Bildaufbau. Ganz ausgezeichneter, klarer und kontrastreicher Abzug mit Spuren von Plattenschmutz und gleichmäßigem schmalen Rand um die Facette. Minimale Altersspuren, sonst in tadelloser Erhaltung.

FRANZ SIGRIST

(1727 Altbreisach – 1803 Vienna)

The Young Tobias Heals his Father with Fish Gall. Etching. 23.7 x 18.3 cm. Matsche/von Wicht 4. Watermark: banderole.

1744 was the year Franz Sigrist began his studies at the Academy in Vienna, which at that time received very little support from the court, as a consequence of which it was forced to reduce the amount of teaching and ultimately to close down completely for a number of years. From 1754 to 1763 the artist was active in Augsburg, where he mostly supplied designs for prints that revealed the influence of South German Rococo artists such as Paul Troger and Josef Ignaz Mildorfer. In 1764 Sigrist returned to Vienna, subsequently producing numerous altar pieces and wall paintings. His ceiling fresco in Eger (Erlau) with depictions of the sciences is regarded as a major early classicist work.

The print on offer here must be seen in conjunction with a no longer extant painting on the same theme which the artist submitted for the competition staged by the Vienna Academy in 1753. An oil sketch he made for the painting, which arose at an earlier stage in the design, is in Stuttgart. Sigrist introduced more detail into the composition of the etching, however. Portrayed against an architectural backdrop, the young Tobias heals his father Tobit's blindness by treating his eyes with fish gall, as the angel bade him to do. Hanna, who is stood behind him, averts her gaze. The distinguishing features of the work are Sigrist's free yet refined etching style, the elegant drawing of the figures and the animated layout. A very fine, clear and contrasting impression with traces of plate dirt and even, narrow margins around the platemark. Minor ageing, otherwise in impeccable condition.

F. Sigrist fecit

20. JOHANN CHRISTIAN THOMAS WINCK

(1738 Eichstätt – 1797 München)

Die vier Stufen des menschlichen Alters. Radierung. 15,4 x 23 cm. 1770. Nagler 5.

Christian Winck, der meistbeschäftigte Münchener Freskant der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und seit 1760 kurfürstlicher Hofmaler, schuf laut Nagler insgesamt nur sieben Radierungen, die schon zu seiner Zeit als selten galten. *Die vier Stufen des menschlichen Alters* sind in einem schwungvollen erzählerischen Fluss von rechts nach links angelegt. Für die Kindheit stehen vier kleine spielende Putti, von denen einer mit seiner Trompete auf das schreitende junge Paar im Erwachsenenalter weist. Die drei reifen Gelehrten links widmen sich Studium und Geistesarbeit, sie streben nach Weisheit und Verewigung in der Schrift, so die Geste des mittleren Gelehrten, der mit seiner Linken auf den in der Steinbüste Verewigten deutet. Neben dem Denkmal gewahrt man die Gestalt der Pallas Athene. Die beiden Alten vorn sind im Sinne des memento mori vor einem Totenschädel und einem geöffneten Grab in Kontemplation versunken. Ganz ausgezeichneter, kräftiger Abzug mit schmalem Rand um die markant zeichnende Plattenkante. Geringfügige Altersspuren, ansonsten tadellos. Die Radierung ist eine erlesene Rarität des deutschen Rokoko.

JOHANN CHRISTIAN THOMAS WINCK

(1738 Eichstätt – 1797 Munich)

The Four Stages of Human Age. Etching. 15.4 x 23 cm. 1770. Nagler 5.

Christian Winck, electoral court painter in Munich from 1760 and the city's most important fresco painter in the second half of the 18th century, created a total of just seven etchings, according to Nagler, which were already considered rare in his day. *The Four Stages of Human Age* are set out in a sweeping narrative flow from right to left. Representing childhood are four little putti at play, one of whom points his trumpet at the young adult couple as they step forwards. The three mature scholars on the left devote themselves to their studies and intellectual endeavours; they strive for wisdom and immortalisation in written works, as is indicated by the gesture of the scholar in the middle, whose left hand points to the person immortalised in the stone bust. Standing next to the monument is the figure of Pallas Athena. The two old men in the foreground, one of whom holds a skull on his knee while the other is contemplating the open grave in front of him, serve as a *memento mori*. A very fine, strong impression with thread margins around the distinct platemark. Minor ageing, otherwise in impeccable condition. The etching is an exquisite rarity from the Rococo period in Germany.

21. JOHANN IGNAZ ZIMBAL
(1722 Wagstadt – 1795 Vienna)

Die Himmelfahrt Christi. Radierung. 51,6 x 32,5 cm. Nagler 1; Heller-Andresen 1; Soldan (Auktionskatalog Bassenge 56 II, 1990) 1.

Der Maler und Radierer Ignaz Zimbal gehört zu einer Gruppe österreichischer Künstler des Spätbarocks, deren Biographien in den vergangenen Jahrzehnten dank intensiver Forschung allmählich genauere Konturen angenommen haben und deren Schaffen somit eine neue Wertschätzung erfahren hat. Die bekanntesten Künstler dieser Epoche, wie Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch und Michelangelo Unterberger zählten zu den Ersten, die eine eingehende kunsthistorische Würdigung erfuhren, andere Meister ihrer Generation hingegen, unter ihnen Zimbal, harren noch einer umfassenden Erkundung ihres Œuvres.

Johann Ignaz Zimbal, Sohn eines Zimmermanns, begann seine künstlerische Ausbildung 1742 an der Wiener Akademie und studierte dort bis 1745, als das Institut für mehrere Jahre seine Lehrtätigkeit einstellen musste. In der Folgezeit blieb Zimbal der Lehranstalt verbunden und beteiligte sich Anfang der 1750er Jahre an mehreren akademischen Maler-Wettbewerben. Symptomatisch für viele Künstler seiner Generation ist die Tatsache, dass über Zimbals zeichnerisches und druckgraphisches Werk bisher weitaus weniger bekannt ist als über seine Malerei. Wir kennen heute lediglich fünf Radierungen von ihm, die alle von extremer Seltenheit sind. Wilhelm Soldan gebührt das Verdienst, im Jahre 1990 das bis dahin bekannte Œuvre von drei Blatt um zwei weitere Radierungen erweitert zu haben.

Die Himmelfahrt Cristi besticht durch Zimbals kräftigen, differenzierten und ausdrucksstarken Radierduktus und die höchst originelle Inszenierung des Geschehens. Der sich pyramidal entwickelnde Kompositionsaufbau entspricht dem Hochformat eines monumentalen Altarbildes, bei denen nach oben hin die Proportionen der in Untersicht gesehenen Figuren immer stärker verzerrt sind. Die Apostel, die sich auf Augenhöhe des Betrachters befinden, sind in unterschiedlichen, lebhaft beobachteten Posen dargestellt, die Ausdruck ihrer jeweiligen Gemütsverfassung sind. Auf dramatisch effektvolle Weise bedient sich Zimbal der Stufenätzung. Während die himmlischen Geschöpfe zart und diaphan behandelt sind, verleiht eine kräftige Ätzung den Apostelgestalten eine markante irdische Präsenz. Das ganze Geschehen ist von einem beeindruckenden barocken Pathos erfüllt und vibriert gleichsam vor unbändiger Energie. Ganz ausgezeichneter Druck mit Rändchen um die Facette, geringfügige Altersspuren, sonst sehr schön und original erhalten.

JOHANN IGNAZ ZIMBAL
(1722 Wagstadt – 1795 Vienna)

Ascension of Christ. Etching. 51.6 x 32.5 cm. Nagler 1; Heller-Andresen 1; Soldan (Bassenge auction catalogue 56 II, 1990) 1.

The painter and etcher Ignaz Zimbal belonged to a group of Austrian artists of the Late Baroque whose biographies have, thanks to intensive research, gradually assumed clearer contours in recent decades and whose work has consequently undergone reassessment. The best known artists of this period, such as Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch and Michelangelo Unterberger, were among the first to be assigned their rightful place in the history of art, while other masters of their generation, including Zimbal, still await a comprehensive appreciation of their œuvre.

Johann Ignaz Zimbal, the son of a carpenter, began his artistic training at the Vienna Academy in 1742 and studied there until 1745, when it was forced to cease its teaching activities for several years. In the subsequent period Zimbal continued his association with the Academy and, in the early 1750s, took part in several academic painting competitions it organized. It is symptomatic of many artists of his generation that far less is known about Zimbal's drawn and printed œuvre than about his painting. Only five etchings are known to have survived to the present day, all of them extremely rare. Two of these five were only discovered in 1990 – the credit for the find belongs to Wilhelm Soldan.

The vigorous, expressive, differentiated etching style and the highly original portrayal of the scene are the distinguishing features of Zimbal's *Ascension of Christ*. The pyramidal structure of the composition corresponds to the vertical format of a monumental altarpiece, in which the proportions of the figures seen from a low angle become increasingly distorted towards the top. The apostles situated at the viewer's eye level are depicted in different, vividly observed poses that express their various states of mind. The artist uses stage biting to dramatic effect. The vigorous etching of the apostles gives them a striking, earthy presence, whereas the heavenly creatures are soft and diaphanous. The entire scene is full of impressive Baroque pathos and vibrant with unbridled energy. A very fine impression with thread margins around the platemark, minor ageing, otherwise in excellent, pristine condition.

Originalgröße / Original size

22. CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH

(gen. Dietricy, 1712 Weimar – 1774 Dresden)

Die Modenhändlerin. Radierung. 13,7 x 9,2 cm. 1731. Linck 61.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei seinem Vater, dem Weimarer Hofmaler und Graphiker Johann Georg Dietrich. Er ging anschließend an die Dresdener Akademie, wo er bei dem Landschaftsmaler Alexander Thiele lernte. Letzterer empfahl seinen Schüler dem sächsischen Kurfürsten August II. dem Starken, dessen Hofmaler Dietrich 1731 wurde. Zwei Jahre später unternahm der Künstler, der sich seit den 1730er Jahren *Dietricy* nannte, eine einjährige Studienreise nach Italien. Im Jahre 1748 wurde er zum Inspektor der Dresdener Gemäldegalerie ernannt, 1763 zum Professor an der Dresdner Akademie. Dietrich schuf an die zweihundert Radierungen, wobei er vor allem in den Anfängen die Gewohnheit hatte, die Kupferplatten nach wenigen Abzügen abzuschleifen und neu zu bearbeiten.

Die *Modenhändlerin* bietet auf einem Tresen ihre Ware feil, die von einer sitzenden Kundin im verlorenen Profil begutachtet wird. Auf dem Tisch liegen Münzen und ein Fächer, hinter der Händlerin sind zwei weitere Frauen zu sehen. Ohne den Hintergrund auszugestalten, hat Dietrich die Alltagssituation, die sich auf einem Markt abspielen könnte, festgehalten, was dem Blatt etwas Skizzenhaftes verleiht. Es handelt sich um eine recht frühe Arbeit des Künstlers, wie die Datierung in der Platte auf 1731 verrät, das Jahr, in dem Dietrich erst neunzehnjährig Hofmaler wurde. Bereits Linck bezeichnete die hier vorliegende Radierung als außerordentlich selten. Prachtvoller, toniger Frühdruck mit schmalem Rändchen. Vereinzelte dünne Papierstellen, geringfügige Altersspuren, der Gesamteindruck jedoch sehr schön. Aus den Sammlungen August Spatzier (Lugt 2304) und E. Fabricius (Lugt 847a).

CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH

(known as Dietricy, 1712 Weimar – 1774 Dresden)

The Fashion Merchant. Etching. 13.7 x 9,2 cm. 1731. Linck 61.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich received his initial artistic tuition from his father, Johann Georg, a painter and printmaker at the court in Weimar. He subsequently enrolled at the Dresden Academy, where he studied under the landscape painter, Alexander Thiele. The latter recommended his pupil to the Elector of Saxony, Augustus II the Strong, to whom Dietrich became court painter in 1731. Two years later the artist, who had called himself Dietricy since the 1730s, undertook a one-year study trip to Italy. In 1748, Dietrich was appointed Inspector of the Dresden Art Gallery, in 1763 professor at the Dresden Academy. Dietrich produced around two hundred etchings. In his early days as an etcher, in particular, he had the habit of grinding the plates after pulling just a few impressions and then reworking them.

Standing behind a counter, the *Fashion Merchant* has laid out her goods for sale that are being examined by a customer sitting in lost profile. Some coins and a fan lie on the table and two other women are discernible behind the merchant's back. Dietrich has rendered an everyday situation that might easily be witnessed at a market but without filling in the backdrop, thus giving the work a sketch-like feeling. This is a fairly early work by the artist, as is indicated by the date 1731 inscribed on the plate – the year Dietrich was appointed court painter at the age of just nineteen. Linck described the present etching as extremely rare. A superb, tonal early impression with thread margins. Occasional thin paper spots, minor ageing, but an excellent overall impression. From the collections of August Spatzier (Lugt 2304) and E. Fabricius (Lugt 847a).

23. AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

(1736–1807, Paris)

Pygmalion and Galatea. Schwarze Kreide. 20,6 x 16,9 cm.

Der Kupferstecher und Zeichner Augustin de Saint-Aubin wurde zuerst von seinen beiden älteren Brüdern angeleitet und lernte anschliessend bei Étienne Fessard und Laurent Cars. Im Jahre 1771 wurde er *Agrée* der Akademie und erhielt nach Fessards Tod den Ehrentitel *Graveur de la bibliothèque du Roi*. Saint-Aubin schuf ein umfangreiches druckgraphisches Œuvre und tat sich auch als Illustrator hervor. Saint-Aubin zählt zu den fähigsten und versiertesten französischen Bildnisstechern des 18. Jahrhunderts und seine geistreichen, sehr lebendig aufgefassten Porträtzeichnungen von Damen der Pariser Gesellschaft und Schauspielerinnen spiegeln auf vollkommene Weise die elegante Hofkultur des Ancien régime wieder. Nicht zuletzt besitzen auch seine gezeichneten Impressionen aus dem Pariser Alltagsleben einen bedeutenden kulturhistorischen Wert.

Unsere Zeichnung diente als Vorlage für einen Stich Jean-Baptiste Gautiers (tätig ca. 1780–1820 in Paris) mit dem Titel *L'hommage reciproque* (Inventaire du Fonds Français 2, Bocher 411). Zusammen mit einem Pendant stellte es die Bildhauerei im Gegensatz zur Malerei dar. Das auf die Pygmalion-Legende anspielende Blatt zeigt einen Bildhauer mit Werkzeugen in den Händen, den rechten Arm gestützt auf einen Bildhauerbock, der eine weibliche Büste trägt. Der Blick des jungen Mannes hängt verträumt an der Marmorskulptur. Wie in Ovids *Metamorphosen* berichtet, verliebte sich der griechische Bildhauer Pygmalion in eine von ihm selbst geschaffene Skulptur und zeugte mit ihr, nachdem Venus seinen Wunsch erhört und sie zum Leben erweckt hatte, die Tochter Paphos. Die mythologische Figur wurde in der neuzeitlichen Kunst als Topos vom Schöpferakt des Künstlers, von der Beseelung toter Materie und der Täuschungsfähigkeit der Kunst vielfach aufgegriffen. Im Frankreich des 18. Jahrhundert befassten sich diverse Ballett- und Musiktheaterstücke mit dem Stoff – am einflussreichsten Jean-Jacques Rousseaus Melodrama *Pigmalion, scène lyrique* von 1762. Die Dichter überführten die antiken Charaktere in ihre Zeit und beeinflussten mit den Bühnenwerken ihrerseits Darstellungen der Bildenden Kunst, die Pygmalion in zeitgenössischem Gewand darstellten (s. J. L. Carr, *Pygmalion and the ‚Philosophes'*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 23, No. 3/4, Chicago 1960, pp. 239 ff.). Auch Saint-Aubin transponierte die antike Szene in seine Zeit, was der Darstellung einen besonderen Reiz verleiht.

AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

(1736–1807, Paris)

Pygmalion and Galatea. Black chalk. 20.6 x 16.9 cm.

The engraver and draughtsman, Augustin de Saint-Aubin, was taught by his two elder brothers and then apprenticed to Étienne Fessard and Laurent Cars. In 1771 he became an *agrée* at the Academy and, after Fessard's death, was awarded the honorary title of *Graveur de la bibliothèque du Roi*. Saint-Aubin produced a substantial printed œuvre and also distinguished himself as an illustrator. Saint-Aubin ranks among the most skilled and accomplished of 18th century French portrait engravers; his very vivid and entertaining portrait drawings of Parisian society ladies and actresses perfectly reflect the elegant court culture of the *Ancien régime*. The impressions contained in his drawings of everyday life in Paris are likewise of considerable cultural and historical value.

This drawing served as the design for an engraving by Jean-Baptiste Gautier (active approx. 1780–1820 in Paris) entitled *L'hommage reciproque* (Inventaire du Fonds Français 2, Bocher 411). Together with a companion piece it portrayed sculpture as opposed to painting. In an allusion to the Pygmalion legend, it shows a sculptor holding tools in his hands and with his right arm resting on a sculptor's trestle that supports a female bust. The young man gazes at the marble sculpture with a dreamy look in his eyes. As described in Ovid's *Metamorphoses*, the Greek sculptor Pygmalion falls in love with one of his own sculptures and, after Venus grants his wish and brings her to life, has a daughter with her named Paphos. In modern art the mythological figure was frequently employed to illustrate the creative act of the artist, the animation of dead matter and the ability of art to deceive. In 18th century France, various ballets and music theatre pieces made use of the material, the most influential among which was Jean-Jacques Rousseau's melodrama of 1762 entitled *Pigmalion, scène lyrique*. The authors transposed the ancient characters to the modern day and their dramatic works in turn influenced depictions in the visual arts, which clothed Pygmalion in contemporary dress (see J. L. Carr, *Pygmalion and the 'Philosophes'*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 23, no. 3/4, Chicago 1960, pp. 239 ff.). Saint-Aubin likewise transferred the ancient scene to his time, thereby giving the scene a special charm.

24. JAKOB PHILIPP HACKERT
(1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio bei Florenz)

Eine knorrige Eiche mit Felsengeröll. Feder und Pinsel in Braun über Bleistift. 34,5 x 44 cm. Von anderer Hand in Feder Bezeichnet: „Etude d'après nature".

Jakob Philipp Hackert, der Landschaftsmaler *par excellence* der Goethezeit, war schon kurz nach seiner 1768 erfolgten Übersiedlung nach Rom zu großem Ansehen gelangt. Sein Aufenthalt in der Ewigen Stadt währte insgesamt achtzehn Jahre und in diesem Zeitraum begründete Hackert seinen Ruf als der bedeutendste Landschaftsinterpret seiner Epoche. Ein deutliches Indiz für seinen beträchtlichen Erfolg sind die immer länger werdenden „Lieferzeiten" seiner Werke, die nicht nur von Reisenden der *Grand Tour*, sondern auch von europäischen Fürstenhöfen bestellt wurden. Im März 1786 wurde Hackert von Ferdinand IV., König von Neapel und einem der letzten absolutistischen Herrscher seiner Zeit, zum Hofmaler in Neapel berufen; bereits im Sommer erfolgte der Umzug in die süditalienische Hauptstadt. Ein Passus des Vertrages sah vor, dass der Künstler drei Monate im Jahr von seinem Amt suspendiert war, um die Landschaft seiner Wahlheimat auf Reisen zu erkunden und auf diese Weise Inspiration und Motive für seine Malerei zu finden. In Neapel erfolgte auch im Frühjahr 1787 die erste und so entscheidende Begegnung mit Johann Wolfgang von Goethe, der Hackert in lebenslanger Freundschaft verbunden blieb und nach dessen Tod die erste Biographie verfasste.

Die vorliegende charakteristische und konzentriert durchgeführte Studie passt sowohl qua Duktus als auch motivisch in das Schaffen der 1790er Jahre. Beispielsweise macht die stilistische Nähe zu der Zeichnung *Bei Balsonaro* aus dem Jahre 1793 (Nordhoff 870) in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8566) es annehmlich, dass unser Blatt aus diesem Jahrzehnt stammt oder doch zumindest während Hackerts Tätigkeit am Hof von Neapel zwischen 1786 und 1798 entstanden ist. Wie Claudia Nordhoff ausführt, dokumentiert die Studie Hackerts Interesse für Felsen und Bäume als Ausdruck seines „aufgeklärten" Zugangs zur Natur. Mit großem zeichnerischen Raffinement und Sinn für das Detail hat der Künstler die unterschiedlichen Strukturen des Steingerölls, der Baumrinde und des Blattwerkes wiedergegeben, während die weite Landschaft im Hintergrund nur angedeutet und transparent und filigran dargestellt ist.

JAKOB PHILIPP HACKERT
(1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio near Florence)

A Gnarled Oak Tree with Stone Debris. Pen and point of brush and brown ink over pencil. 34.5 x 44 cm. Inscribed "Etude d'après nature" in pen and ink in another hand.

Jakob Philipp Hackert, the landscape painter *par excellence* of Goethe's day, made a name for himself shortly after moving to Rome in 1768. His stay in the Eternal City lasted a total of eighteen years, during which time Hackert achieved considerable international fame as the foremost landscape interpreter of his era. A clear indication of his huge success may be seen in the ever longer „delivery times" for his works, which were ordered not only by travellers on the *Grand Tour*, but also by European princely houses. In March 1786, Hackert was appointed court painter by King Ferdinand IV of Naples – one of the last absolute rulers of the epoch – and he moved to the south Italian capital that very summer. His contract contained a provision that the artist was to be relieved of his duties for three months every year so that he might explore the landscapes of his adopted country and thus find inspiration and motifs for his paintings. It was in Naples too, in the spring of 1787, that Hackert had his first, momentous encounter with Johann Wolfgang von Goethe. The great man of letters was to remain a lifelong friend, writing the first biography of Hackert's life after the painter's death in 1807.

In terms of both motif and style this characteristic, assiduously executed study fits into the artist's œuvre of the 1790s. The stylistic similarity to the drawing *Near Balsonaro*, for instance, which Hackert made in 1793 (Nordhoff 870) and is now in the Kupferstichkabinett in Berlin (inv. no. 8566), makes it probable that the work dates to this decade or at least arose between 1786 and 1798 during the time the artist spent at the court in Naples. As Claudia Nordhoff has pointed out, the study illustrates Hackert's interest in rocks and trees as an expression of his "enlightened" approach to nature. He demonstrates his refined draughtsmanship and keen eye for detail in the way he renders the different structures of the stone debris, the bark of the tree and the foliage, whereas the broad landscape in the background is merely hinted at, albeit with great delicacy and lucidity.

Etude d'après nature

Angelica Kauffman fecit 1770

25. ANGELIKA KAUFFMANN
(1741 Chur – 1807 Rom)

Sitzendes halbentkleidetes Mädchen. Radierung. 16 x 19 cm. 1770. Nagler 22 b; Andresen 27 I (von II); C.G. Boerner, *Angelika Kauffmann und ihre Zeit*, 1979, 31 I (von II).

Die künstlerische Ausnahmebegabung Angelika Kauffmanns äußerte sich bereits in ihrer Kindheit. Sie wurde früh von ihrem Vater, dem Maler Johann Joseph Kauffmann und ihrer Mutter Cleofa Luz, in der Malerei wie in der Musik gefördert. Aus ihrer schweizerischen Geburtsstadt Chur siedelte die Familie nach Como über, wo Kauffmann elfjährig ihren ersten überlieferten Portraitauftrag, das Bildnis des Erzbischofs von Como, ausführte. Schnell hatte sie den Ruf eines „Wunderkindes“ erlangt, erhielt zahlreiche Portraitaufträge und unterstützte ihren Vater bei größeren Arbeiten, der sich seinerseits bald gänzlich auf die Förderung und Ausbildung der begabten Tochter verlegte. Auf ihren ersten Italienreisen 1754–57 und 1758–66 kopierte Kauffmann nach den italienischen Meistern und knüpfte Kontakte zu Grand Touristen, Künstlern, Diplomaten und Auftraggebern. In Florenz traf sie auch Johann Friedrich Reiffenstein, der sie in der Radierung anleitete und sie durch Auftragsvermittlung förderte. Mit 19 wurde sie Ehrenmitglied der *Accademia Clementina* von Bologna und der *Accademia del Disegno* von Florenz zwei Jahre später der *Accademia di San Luca* in Rom, zahlreiche weitere Ehrungen folgten. 1766 ließ sie sich in London nieder, wo sie sich als angesehene Portrait- und Historienmalerin etablierte und 1768 zu einem der Gründungsmitglieder der Royal Academy ernannt wurde. In den 1770er Jahren stieg die Nachfrage nach den Werken Kauffmanns so stark an – „The whole world is angelicamad“ schrieb der dänische Botschafter Schönborn an Klopstock –, dass auch die Reproduktionsgraphik ihrer Kompositionen in England, Deutschland, Frankreich und Italien florierte. Kauffmann lieferte nicht nur Zeichnungen, sondern auch kleinformatige Ölgemälde als Vorlage für den Farbstich an Verlage, förderte darüber hinaus gezielt den Absatz der Reproduktionsstiche und ihrer eigenen Originalgraphik. Ab 1780 lebte und arbeitete Kauffmann, die Herder als „vielleicht die kultivierteste Frau Europas“ bezeichnete, als international gefeierte Künstlerin in Rom. Ihr Personenkult gipfelte in einer aufwändigen Trauerzeremonie zu ihrem Tode, bei der Parallelen zu Leben und Tod Raphaels gezogen wurden.

Bei der vorliegenden, reizvollen Rückenansicht einer jungen Frau mit entblößtem Oberkörper handelt es sich um einen ausgezeichneten, transparenten Frühdruck, vor Hinzufügung der braunen Aquatinta und der Publikationszeile mit dem Datum „1780“ sowie vor weiteren Überarbeitungen. Mit dem vollen Schöpfrand. Von großer Seltenheit, zumal in einem Abzug des ersten Druckzustands, von dem nur einzelne Exemplare bekannt sind. Minimal angestaubt, geringfügige Gebrauchsspuren, sonst sehr gut erhalten.

ANGELIKA KAUFFMANN
(1741 Chur – 1807 Rome)

Girl Sitting Half-Dressed. Etching. 16 x 19 cm. 1770. Nagler 22 b; Andresen 27 I (of II); C. G. Boerner, *Angelika Kauffmann und ihre Zeit*, 1979, 31 I (of II).

Angelika Kauffmann’s exceptional artistic talent was apparent when she was still a child and was fostered from an early age by her father, the painter Johann Joseph Kauffmann, and her mother Cleofa Luz, in both painting and music. The family moved from Chur, the Swiss town where Angelika was born, to Como in Italy, where at the age of eleven she completed her first known portrait assignment – that of the Archbishop of Como. She quickly gained a reputation as a child prodigy, received numerous portrait commissions and helped her father on major assignments. It was not long before he began to concentrate on his daughter’s training and furthering her talent. In the course of her first journeys to Italy from 1754 to 1757 and 1758 to 1766 Angelika produced copies after Italian masters and made contact with aristocrats on the Grand Tour, artists, diplomats and clients. In Florence she met Johann Friedrich Reiffenstein, who instructed her in etching and procured commissions to advance her career. At the age of nineteen Kauffmann was made an honorary member of the *Accademia Clementina* in Bologna and of the *Accademia del Disegno* in Florence and two years later of the *Accademia di San Luca* in Rome. Numerous other honours followed. In 1766 she settled in London, where she became established as a highly regarded portrait and history painter, being appointed one of the founding members of the Royal Academy in 1768. In the 1770s the demand for works by Kauffmann increased to such an extent – the Danish ambassador Schönborn wrote to Klopstock saying “The whole world is angelicamad” – that reproductive prints of her compositions also flourished in England, Germany, France and Italy. Kauffmann supplied publishing houses not only with drawings, but also small-size oil paintings as designs for coloured engravings, while also systematically promoting sales of reproductive engravings and her own original prints. Described by Herder as “perhaps the most cultivated woman in Europe”, Kauffmann lived and worked in Rome from 1780 as an internationally acclaimed artist. The personality cult surrounding her culminated in an elaborate funeral ceremony after her death, which drew parallels with the life and death of Raphael.

The present delightful back view of a young woman with her upper body exposed is a fine, transparent early impression, before the addition of the brown aquatint and the publication line with the date “1780” and before further reworkings. With the full deckle edge. Of great rarity, especially in an impression of the first state, only a few of which are known to exist. Minor soiling, slight traces of handling, otherwise in excellent condition.

26. CHRISTIAN GEORG SCHÜTZ D. Ä.

(1718 Flörsheim – 1791 Frankfurt a. M.)

Zwei Rheingegenden mit weiter Ferne. Zwei Radierungen. 24,5 x 32 cm. 1783. Nagler 1 und 2; Heller-Andresen 1 und 2; Gwinner 3 und 4.

Der im hessischen Flörsheim geborene Christian Georg Schütz war als Künstler im wesentlichen Autodidakt und brachte es im Laufe seiner langen Karriere als Landschaftsmaler in Frankfurt zu größtem Ansehen. Schütz war ein äußerst erfolgreicher, produktiver und gewandter Maler, der oft an mehreren Gemälden gleichzeitig arbeitete. Sein Hauptthema war die heimatliche Landschaft am Rhein und Main, die er in immer wechselnden Variationen darstellte. Als Landschafter wurde er wesentlich durch das Beispiel seines großen niederländischen Vorgängers Herman Saftleven geprägt, jedoch zeigen seine Werke eine poetisch-verklärende, idealisierende Naturauffassung, die ganz dem Zeitgefühl seiner Epoche entspricht.

Schütz hat ausschließlich diese beiden Radierungen geschaffen. Dennoch zeigen die Blätter einen versierten und begabten Radierer, der mit leichtem Strich die weiten, malerischen Flusslandschaften quasi als „Weltlandschaft" erfasst und künstlerisch überhöht hat. Sein Radierstil ist frei, souverän und überraschend abwechslungsreich, erzeugt subtile atmosphärische Übergänge und eine betörende räumliche Wirkung. Die beiden, zusammen außerordentlich seltenen Landschaften hier in prachtvollen, kontrastreichen Abzügen mit feinem Plattenton und mit Rand um die deutlich zeichnenden Facetten. Geringfügig stockfleckig, leichte Altersspuren, verso im oberen Rand vereinzelte Montierungsreste, sonst in vorzüglicher und originaler Erhaltung.

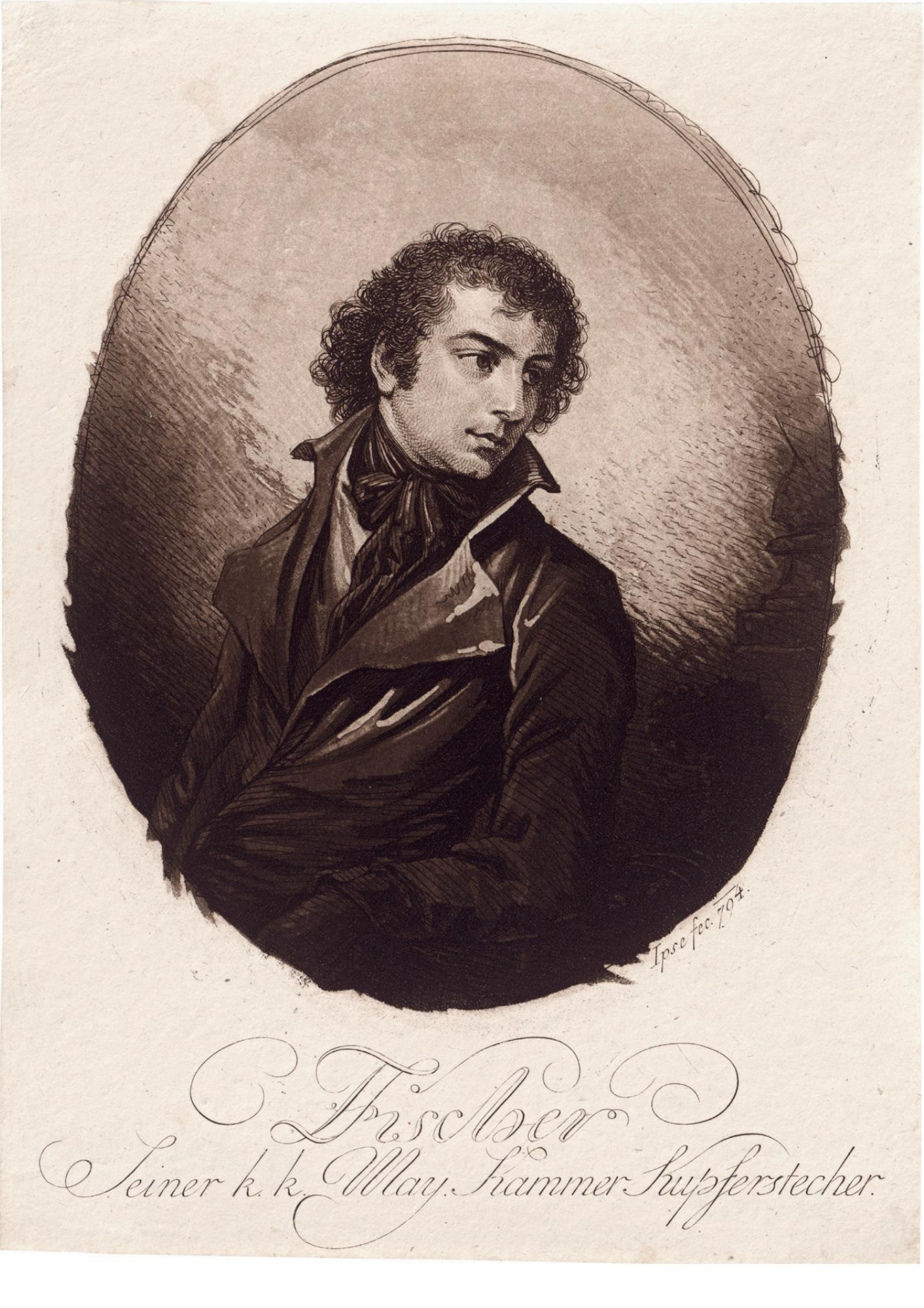
CHRISTIAN GEORG SCHÜTZ THE ELDER

(1718 Flörsheim – 1791 Frankfurt am Main)

Two Rhine Regions Stretching into the Distance. Two etchings. 24.5 x 32 cm. 1783. Nagler 1 and 2; Heller-Andresen 1 and 2; Gwinner 3 and 4.

Christian Georg Schütz, a native of Flörsheim in Hesse, was a largely self-taught artist who gained a considerable reputation in the course of his long career as a landscape painter in Frankfurt. He was a skilful, prolific and eminently successful painter who frequently worked simultaneously on several paintings. His central theme, which he portrayed in ever-changing variations, was the picturesque landscape along the rivers Rhine and Main where he grew up. As a landscapist Schütz was profoundly influenced by his great Dutch predecessor, Herman Saftleven, although his works reveal a poetically idealised view of nature which was fully in keeping with the spirit of the age.

Schütz produced just these two etchings. Nevertheless, the prints show him to be a skilful and talented etcher, whose delicate linework reproduces and artistically heightens the wide-ranging, picturesque river landscapes, turning them into "universal landscapes", as it were. His consummate, unconstrained and surprisingly varied style of etching produces subtle atmospheric transitions and an intriguing three-dimensional effect. The two landscapes, which together are extremely rare, are on offer here in superb, contrasting impressions with fine plate tone and with margins around the distinct platemarks. Slightly foxed, minor ageing, occasional traces of previous mounting in the upper margin verso, otherwise in impeccable pristine condition.


Ipse fec. 794.
Fischer
Seiner k. k. May. Kammer-Kupferstecher.

27. JOSEPH FISCHER
(1769–1822, Wien)

Selbstbildnis in Halbfigur, nach rechts blickend, im Oval. Radierung in Lavismanier, in Braun gedruckt. 21,1 x 15,5 cm. 1794. Andresen 5.

Nach seinem Studium an der Wiener Akademie absolvierte Joseph Fischer ebendort eine Ausbildung an der Zeichen- und Kupferstecherschule von Jakob Schmutzer. 1790 entstanden erste publizierte Stiche, 1793 erhielt Fischer die Goldmedaille für einen Reproduktionsstich nach einem Gemälde aus der Königlich Kaiserlichen Galerie. Schon bald wurde Fischer in Wien zum Kammerhof-Kupferstecher ernannt; als Zeichner widmete sich der Künstler in dieser Periode häufig landschaftlichen Motiven. 1797 war Fischer als Freiwilliger für die zeichnerische Dokumentation von Kriegsereignissen verantwortlich. Ab dieser Zeit widmete er sich vermehrt auch einer Tätigkeit als Porträtist und erhielt hierfür eine wachsende Zahl an Aufträgen, u.a. von böhmischen Adligen und vom Wiener Hofadel. Ab 1802 etablierte sich Fischer erfolgreich als Zeichner und Graphiker in Paris. Hier traf er den Fürsten Nikolaus II. Esterházy, als dessen Kunstagent und Galerie-Inspektor er im Folgenden wirkte. Eine weitere Etappe war London, wo Fischer sich mit der Technik der Lithographie auseinandersetzte und als Mitarbeiter der *Specimen of Polyautography* tätig war. Zurück in Wien erhielt Fischer 1821 schließlich eine Ernennung zum Professor für Landschaftszeichnung und Radierung an der Akademie und entwickelte sich zu einer der angesehensten Persönlichkeiten der dortigen Kunstszene.

Das vorliegende geistreiche und rasch hingeworfene Selbstbildnis zeigt den fünfundzwanzigjährigen Künstler in eleganter Kleidung und mit selbstbewusstem Esprit. Es entstand kurz nach seiner Ernennung zum Königlichen und Kaiserlichen Kammerhof-Kupferstecher und memoriert wohl diesen ehrenvollen Anlass. Die seltene Radierung verzaubert durch die Frische der Beobachtung und durch seinen informellen Charakter. Prachtvoller, kontrastreicher Druck.

JOSEPH FISCHER
(1769–1822, Vienna)

Half-length Self-portrait, Looking to the Right, in an Oval Frame. Lavis etching, printed in brown ink. 21.1 x 15.5 cm. 1794. Andresen 5.

Having completed his studies at the Vienna Academy, Joseph Fischer continued his training there by attending the drawing and engraving school run by Jakob Schmutzer. His first engravings were published in 1790, and in 1793 he was awarded the gold medal for a reproductive engraving after a painting from the Imperial and Royal Gallery. Soon after, Fischer was appointed engraver to the Kammerhof in Vienna; most of the drawings he made at this time were landscapes. In 1797 he volunteered to compile documentary drawings of wartime events. From this point onwards he increasingly worked as a portraitist, receiving a growing number of commissions from Bohemian aristocrats and the court nobility in Vienna. In 1802 the artist successfully set up as a draughtsman and printmaker in Paris. Here he met Prince Nikolaus II Esterházy, subsequently becoming his art agent and gallery inspector. A further step in his career was London, where Fischer immersed himself in the art of lithography and was employed on the *Specimen of Polyautography* project. Having returned to Vienna, Fischer was finally appointed professor of landscape drawing and etching at the Academy in 1821 and became one of the most respected figures in the city's art scene.

This stylish, hastily executed self-portrait presents the elegantly dressed 25-year-old artist as a man of esprit and confidence. It arose shortly after his appointment as Royal and Imperial Kammerhof engraver and was probably designed to commemorate this honourable occasion. The appeal of this rare etching derives from its informal character and the freshness of the observation. A superb contrasting impression.

28. CARL WILHELM KOLBE

(1757 Berlin – 1835 Dresden)

Modisch gekleidetes Paar mit Zylinderhüten auf einem Damm vor einer Eiche. Radierung auf Bütten. 35,2 x 27,6 cm. Um 1794-96. Jentsch 42, Martens 170 I (von II). Wz. Bekröntes Lilienwappen.

Bei der reizvollen Darstellung eines modisch gekleideten, auf einem schmalen Waldpfad spazierenden jungen Paares handelt es sich um eine der frühen Radierungen Kolbes, die in seinem ersten, im Spätsommer 1796 erschienen Sammelwerk gebündelt waren. Das Heft enthielt eine ohne Ordnungsprinzip zusammengestellte Auswahl von Landschafts-, Figuren- und Tierdarstellungen. Bereits auf diesem frühen, so anmutigen Blatt offenbart Kolbe sein feinsinniges künstlerisches Naturell. Die Szene atmet eine Naturlyrik, die ganz dem Geist des Zeitalters der Empfindsamkeit verpflichtet ist. Auch seinen Zeitgenossen erschien Kolbes so eigenständige Naturbeobachtung auf Anhieb als etwas Neues und Eigenständiges. Das hübsche Liebespaar schreitet auf eine Laube zu, doch fungiert auch hier als eigentlich dominierendes Bildmotiv der über ihnen aufragende, imposant verästelte Eichenbaum, der von Kolbes tiefer Bewunderung für seinen großen niederländischen Vorgänger Anthonie Waterloo zeugt.

Ganz ausgezeichneter, kräftiger Frühdruck mit gratiger Plattenkante und gleichmäßigem Rand, vor der Nummer. Geringfügig stockfleckig und angestaubt, sonst vorzügliches Exemplar.

CARL WILHELM KOLBE

(1757 Berlin – 1835 Dresden)

Fashionably Dressed Couple with Top Hats on an Embankment in Front of an Oak Tree. Etching on laid paper. 35.2 x 27.6 cm. Circa 1794–96. Jentsch 42, Martens 170 I (of II). Watermark: Crowned coat of arms with lilies.

This charming depiction of a fashionably dressed young couple walking along a narrow woodland path is one of Kolbe's early etchings compiled in his first collective work that was published in the late summer of 1796. It contained a selection of landscapes and illustrations of figures and animals that were not systematically organised in any way. Kolbe's sensitive artistic temperament is already apparent in this delightful early work. The scene radiates a natural lyricism that is fully in keeping with the spirit of the age of sensibility. Kolbe's idiosyncratic observation of nature immediately struck his contemporaries as novel and individualistic. The handsome courting couple are heading for a nearby bower, but once again the dominant pictorial motif is the impressively branched oak tree towering above them that testifies to Kolbe's deep-felt admiration for his great Dutch predecessor, Anthonie Waterloo.

A very fine, strong early impression with inky platemark and even margins, before the number. Slightly foxed and minor surface soiling, otherwise in excellent condition.

29. JACQUES ANTOINE VALLIN

(um 1760 – 1831, Paris)

Eine sinnende junge Frau, unter einem Baum mit zwei sich neckenden Tauben sitzend. Bleistift- und Kreidezeichnung, weiß und gelblich gehöht. 28,1 x 22,7 cm. Um 1800.

Der Maler und Zeichner Jacques-Antoine Vallin war ein Protégé des Historienmalers Gabriel Doyen und wurde ab 1779, noch während des *Ancien régime,* an der Pariser *Académie royale* ausgebildet. Zu seinen Lehrmeistern zählten Antoine François Callet und Antoine Renou. Vallin war regelmäßig auf dem Pariser Salon vertreten und beschickte dessen Ausstellungen zwischen 1791 und 1827 mit Landschaften und Marinen in der Art Vernets und Bidaulds, sowie mit mythologischen Szenen und Porträts. Nach kurzer Zeit machte der Künstler sich jedoch einen Namen mit anmutigen Darstellungen von Nymphen und Bacchanten, die in lichtdurchfluteten Parklandschaften schwelgen.

Die vorliegende, sensibel erfasste Studie einer sinnenden, in wehmütige Gedanken versunkenen jungen Frau ist charakteristisch für die Ästhetik und Eleganz der Stilepoche des *Directoire*. Die beiden sich neckenden Tauben verleihen der Darstellung eine amouröse Komponente. Es könnte sich um ein Andenken für einen fernen Geliebten handeln, oder die hübsche junge Frau trauert einer vergangenen Liebe nach. Der konzentrierte, delikate Zeichenduktus ist ganz dem gefühlsbetonten Stimmungsgehalt der Szene angemessen. Mit großem Feinsinn hat der Künstler das hübsche Gesicht der Frau und ihre modische Lockenfrisur *all'antica* charakterisiert.

JACQUES ANTOINE VALLIN

(circa 1760–1831, Paris)

A Pensive Young Woman Sitting Beneath a Tree with Two Doves Billing and Cooing. Pencil and chalk drawing, white and yellowish heightening. 28.1 x 22.7 cm. Circa 1800.

The painter and draughtsman, Jacques-Antoine Vallin, a protégé of the history painter Gabriel Doyen, began his training at the *Académie Royale* in Paris in 1779 when the *Ancien Régime* was still in power. Among his teachers were Antoine François Callet and Antoine Renou. Vallin was regularly represented at the Paris Salon, to whose exhibitions he submitted landscapes and seascapes in the style of Vernet and Bidauld as well as mythological scenes and portraits in the years from 1791 to 1827. However, he soon gained a reputation for his charming depictions of nymphs and bacchants revelling in light-filled park landscapes.

The present sensitively executed study of a pensive young woman lost in wistful thought is a typical example of the elegance and aesthetic sense that flourished in the stylistic period under the Directory. The two doves billing and cooing introduce an amorous element into the scene. It could be a memento for a distant lover, or the young woman might be pining for a lost love. The concentrated, delicate drawing style is fully in harmony with the emotional nature of the scene. The artist has rendered the woman's pretty face and fashionable curly hairstyle *all'antica* with great sensitivity.

30. JOHANN FRIEDRICH BOLT

(1769–1839, Berlin)

Männliche Aktstudien. 4 Radierungen. Je ca. 19,5 x 14,8 cm. 1800. Nicht bei Nagler.

Der Zeichner und Kupferstecher Johann Friedrich Bolt studierte ab 1779 in sehr jugendlichem Alter an der Berliner Akademie, wo er sich mit seinem Mitschüler Johann Gottfried Schadow anfreundete. Ab 1785 war Bolt Schüler und Mitarbeiter des angesehenen Kupferstechers Daniel Berger. Zwischen 1787 und 1810 war der Künstler auf den Austellungen der Berliner Akademie vertreten. Er experimentierte mit diversen druckgraphischen Techniken und fertigte zahlreiche Buchillustationen in der damals aufkommenden Punktiermanier an, nach Vorlagen von bekannten Zeitgenossen wie Buchhorn, Chodowiecki, Meil und Ramberg. Bolt hat ein umfangreiches zeichnerisches Œuvre hinterlassen in dem vor allem die Figurenstudien in Rötel herausragen. Das druckgraphische Werk ist nur lückenhaft erforscht.

Die souverän aufgefassten akademischen Aktstudien waren wohl Teil einer größeren (acht?) Blatt zählenden und nicht in der kritischen Literatur verzeichneten Radierfolge. Sie illustrieren auf anschauliche Weise die zeichnerischen Fähigkeiten des Künstlers, der sich vor allem mit seinen Figurenzeichnungen in Rötel hervortat. Die Blätter sind in einer hochverfeinerten, reich modulierten Radiertechnik ausgeführt, die kennzeichnend ist für den Berliner Klassiszismus. Ganz ausgezeichnete, gegensatzreiche Drucke mit breitem Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Selten.

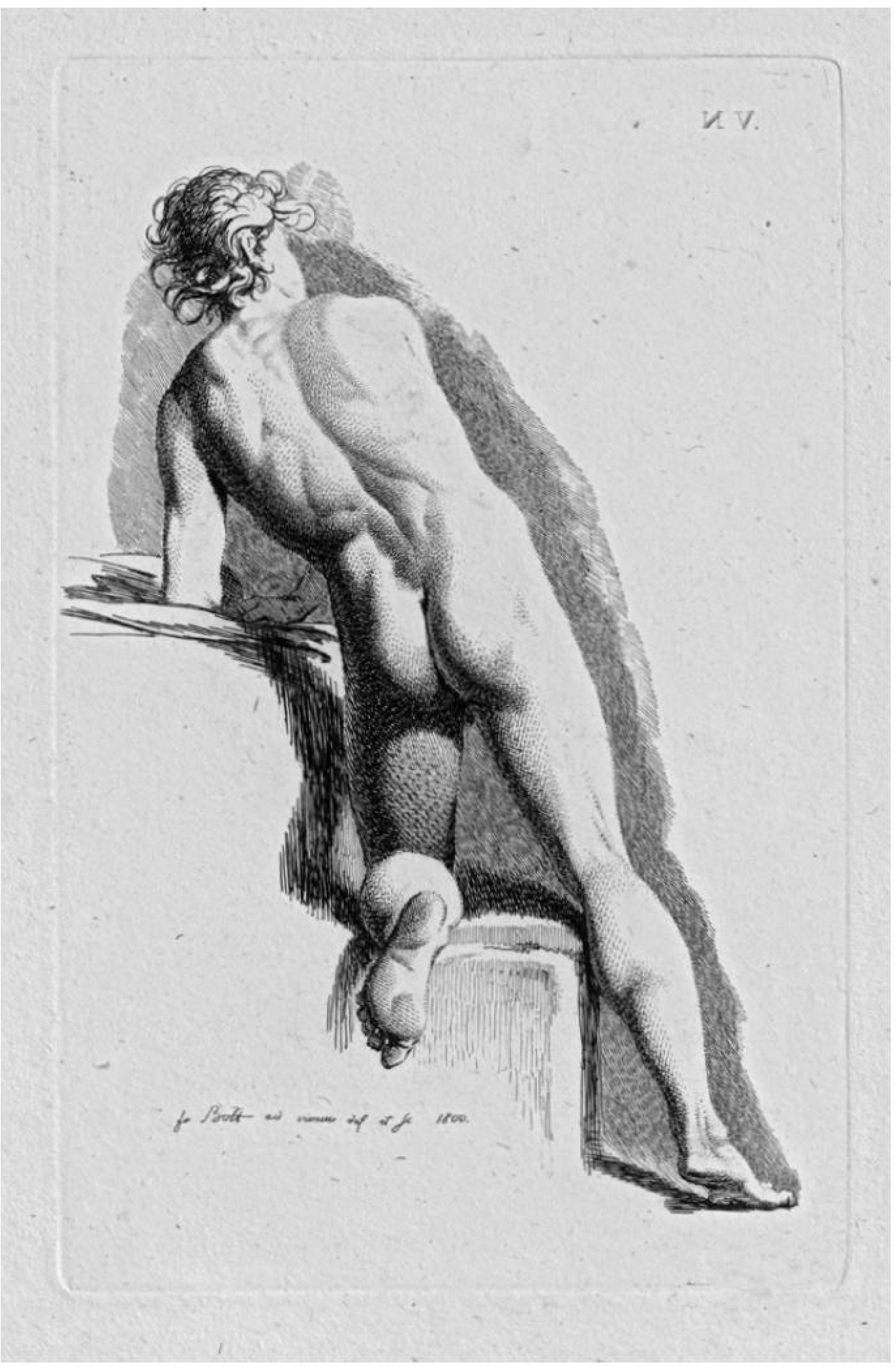
JOHANN FRIEDRICH BOLT

(1769–1839, Berlin)

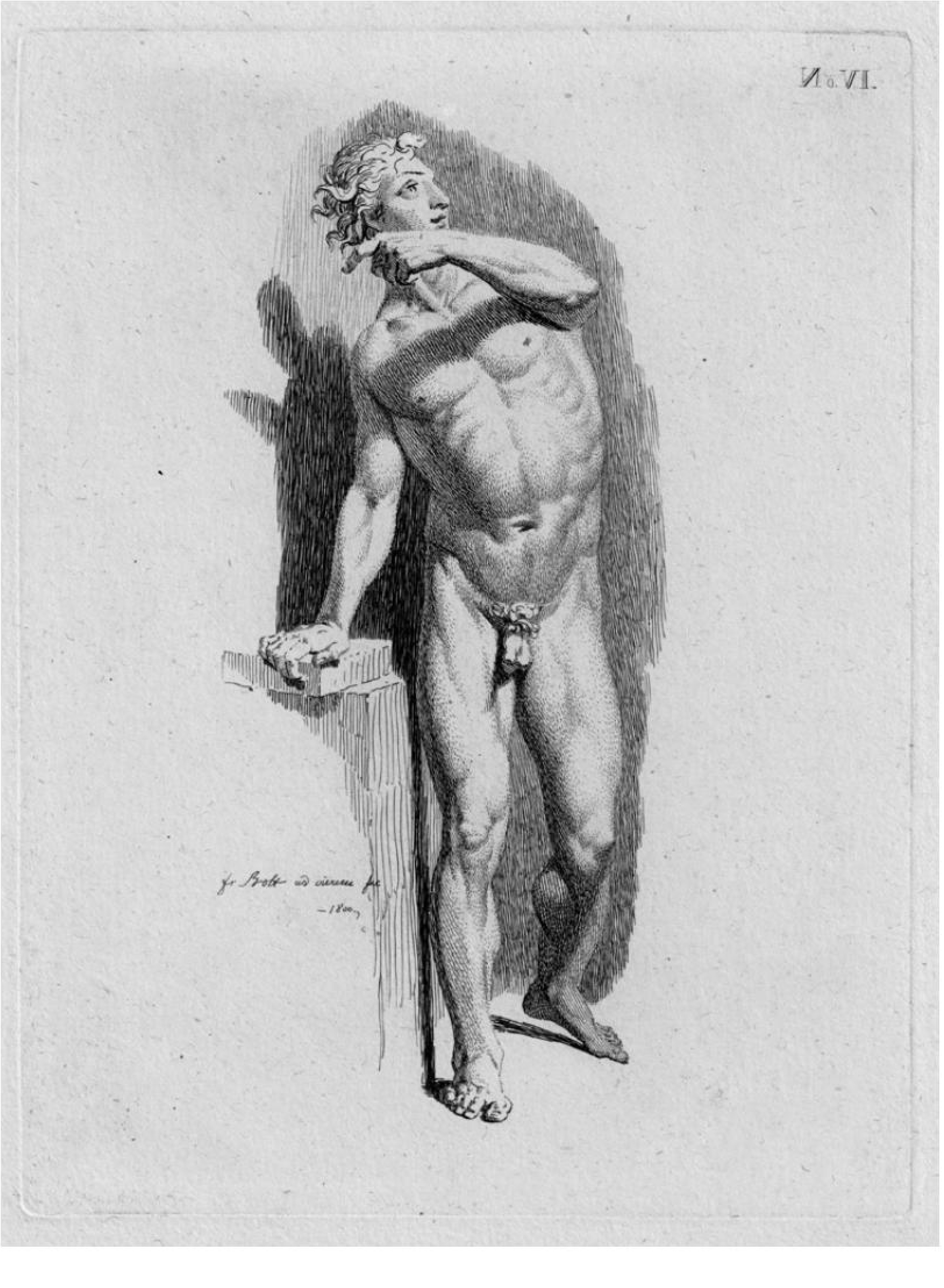
Male Nude Studies. Four etchings. Each approx. 19.5 x 14.8 cm. 1800. Not in Nagler.

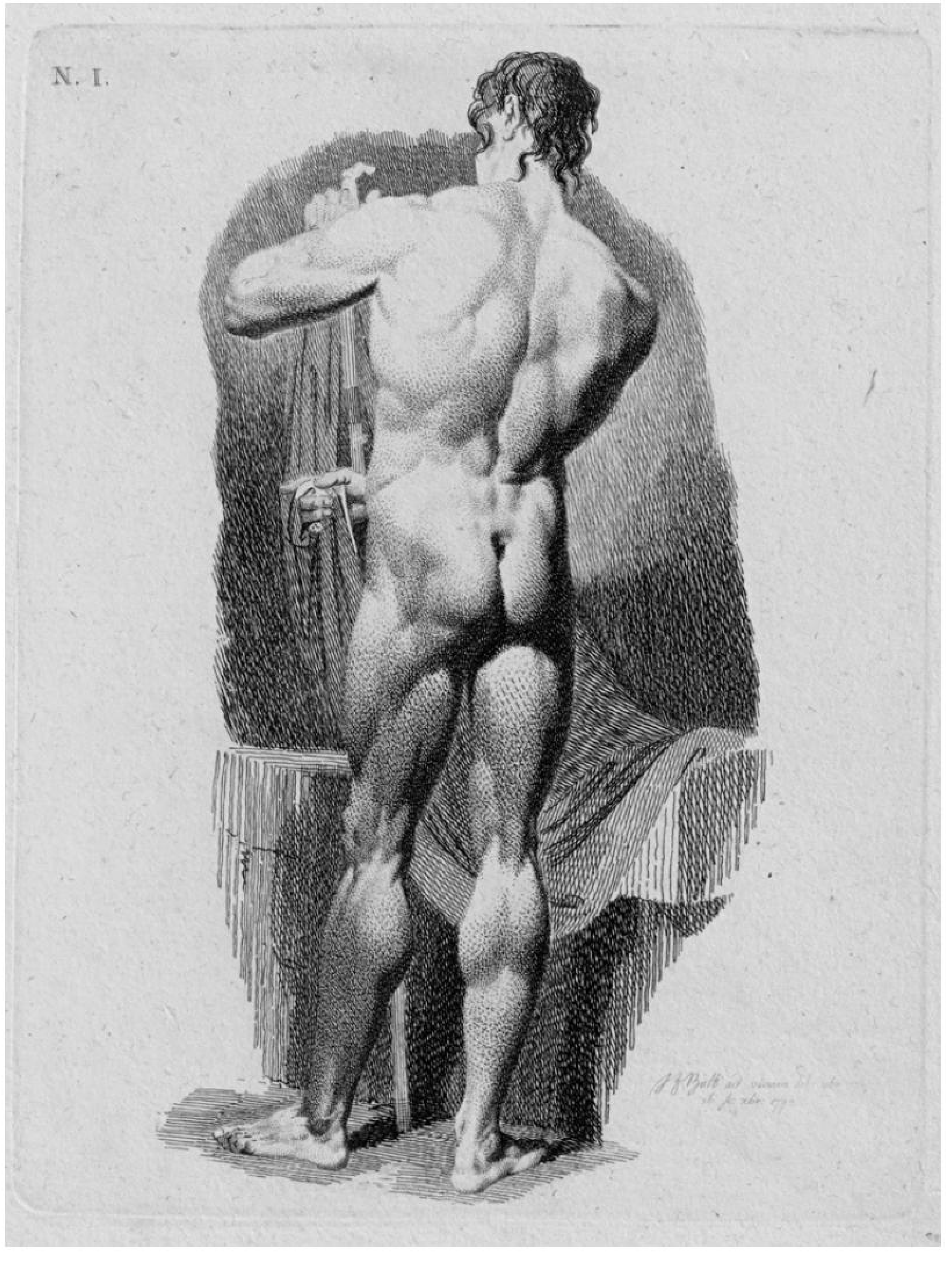
The draughtsman and engraver, Johann Friedrich Bolt, began his studies at a very young age at the Berlin Academy, where he made friends with his fellow pupil, Johann Gottfried Schadow. From 1785 Bolt studied under the renowned engraver, Daniel Berger, whom he also assisted. He was represented at Berlin Academy exhibitions from 1787 to 1810. Bolt experimented with various printmaking techniques and, using the nascent stipple engraving method, produced numerous book illustrations after designs by such renowned contemporaries as Buchhorn, Chodowiecki, Meil and Ramberg. He compiled a substantial corpus of drawings in which a prominent role is played by figure studies in red chalk. Research into his printmaking œuvre is far from complete.

These confidently treated academic nude studies were probably part of a larger (eight?) sheet series of etchings that are not recorded in the critical literature. They provide a vivid illustration of the artist's skill as a draughtsman, whose speciality were figure drawings in red chalk. He has executed these works using a highly refined, richly modulated etching technique that is typical of Berlin Classicism. Very fine, contrasting impressions with wide margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. Rare.



N. II.




N. I.

ki Xbre 1828.

19. – 20. Jahrhundert

31. JOSEPH ANTON KOCH

(1768 Obergibeln – 1839 Rom)

Darstellungen aus Dantes Hölle. Vier Radierungen auf Velin, in hellbrauner Hadernbroschur d. Z. mit roten Hanfbändern geheftet. Je ca. 32,7 x 37,7 cm bzw. 39,5 x 31,5 cm. 1807/08. Andresen 21–24; Frances Carey, Antony Griffiths: *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, Nr. 101–104.

Joseph Anton Koch machte sich vor allem als Landschaftsmaler einen Namen, widmete sich in seinen Gemälden und Zeichnungen jedoch auch häufig Themen aus Mythologie und Weltliteratur. Eine besondere Leidenschaft galt dabei der *Divina Commedia* des Trecento-Dichters Dante, mit der er sich seit 1801 intensiv auseinandersetzte und die zum Vorbild zahlreicher Arbeiten wurde. In den 1790er Jahren hatte Koch in Rom die Dante-Lesungen des Kunstkritikers Carl Ludwig Fernow aus Schlegels deutscher Übersetzung der Commedia besucht. Gottlieb Schick schrieb über Kochs Vorliebe für Dante: „Koch ist, seit er die Hölle von Dante gelesen, vollends ganz und gar zum Teufel geworden; aus jedem Worte des Dichters will er ein Gemälde machen und zum Ganzen einen geometrischen Plan der Hölle entwerfen." (zit. n. Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers*, Berlin 1940, S. 30). Koch produzierte in seinem Leben insgesamt über 200 Zeichnungen mit Motiven der *Commedia*, die sämtlich Szenen aus dem ersten Werkteil, dem *Inferno*, darstellen.

1808 versuchte Koch, seine Darstellungen durch Subskription „in über 75 Exemplaren und ansehnlicher Größe mit Schatten und Licht nach Weise der Dürerschen Holzschnitte ans Tageslicht zu fördern" (Brief vom 12. November 1808 an Uexküll, vgl. op.cit. S. 32). Aber die Zusammenarbeit mit dem Verleger, dem Münchener Franz Xavier Dall'Armi, scheiterte, und es entstanden nach Kochs Zeichnungen lediglich fünf Radierungen, die heute von allergrößter Seltenheit sind. Dazu gehören die vier hier vorliegenden, sowie eine weitere Darstellung mit der *Strafe der Diebe* aus Dantes *Hölle*, die jedoch aufgrund ihrer abweichenden Maße nicht zu der Folge gezählt wird. Die vier Blätter der Folge zeigen *Dante schlafend und von Vergil vor den wilden Tieren gerettet* (Inferno I, 31–60), *Charons Barke mit den Seelen auf dem Styx* (Inferno III, 82–136), *Dante, der auf dem Rücken des Nessus den Blutstrom der Tyrannen und Mörder überquert* (Inferno XII, 98–139) und den *Kampf zwischen dem Teufel und dem Heiligen Franziskus von Assisi um die Seele Guido da Montefeltros* (Inferno XXVII, 67–132). Einige Jahre später griff Koch das Thema in seinen Fresken im Casino Massimo in seiner Wahlheimat Rom wieder auf. Christian von Holst bezeichnete ihn später als den „bedeutendsten künstlerischen Dante-Interpreten seines Jahrhunderts" (vgl. Christian von Holst, *Joseph Anton Koch, 1768–1839. Ansichten der Natur*, Ausst.Kat. Stuttgart 1989, S. 48).

Die komplette Folge der Darstellungen aus Dantes *Inferno* in prachtvollen, gegensatzreichen und lebendigen Drucken mit breitem Rand, geheftet in der Reihenfolge Andresen 22, 21, 24 und 23. Entlang der Ränder etwas fleckig und gebrauchsspurig, vereinzelt mit kleinen Knitterfalten und Randbestoßungen, weitere geringfügige Alters- und Gebrauchsspuren, sonst in unberührter Erhaltung. Die Broschur vorne in schwarzer Feder alt bezeichnet „4. Blaetter Illustration zum Dante." und oben rechts in Bleistift „No.IVX" (?). Möglicherweise eines der Subskriptionsexemplare.

31. JOSEPH ANTON KOCH
(1768 Obergibeln – 1839 Rome)

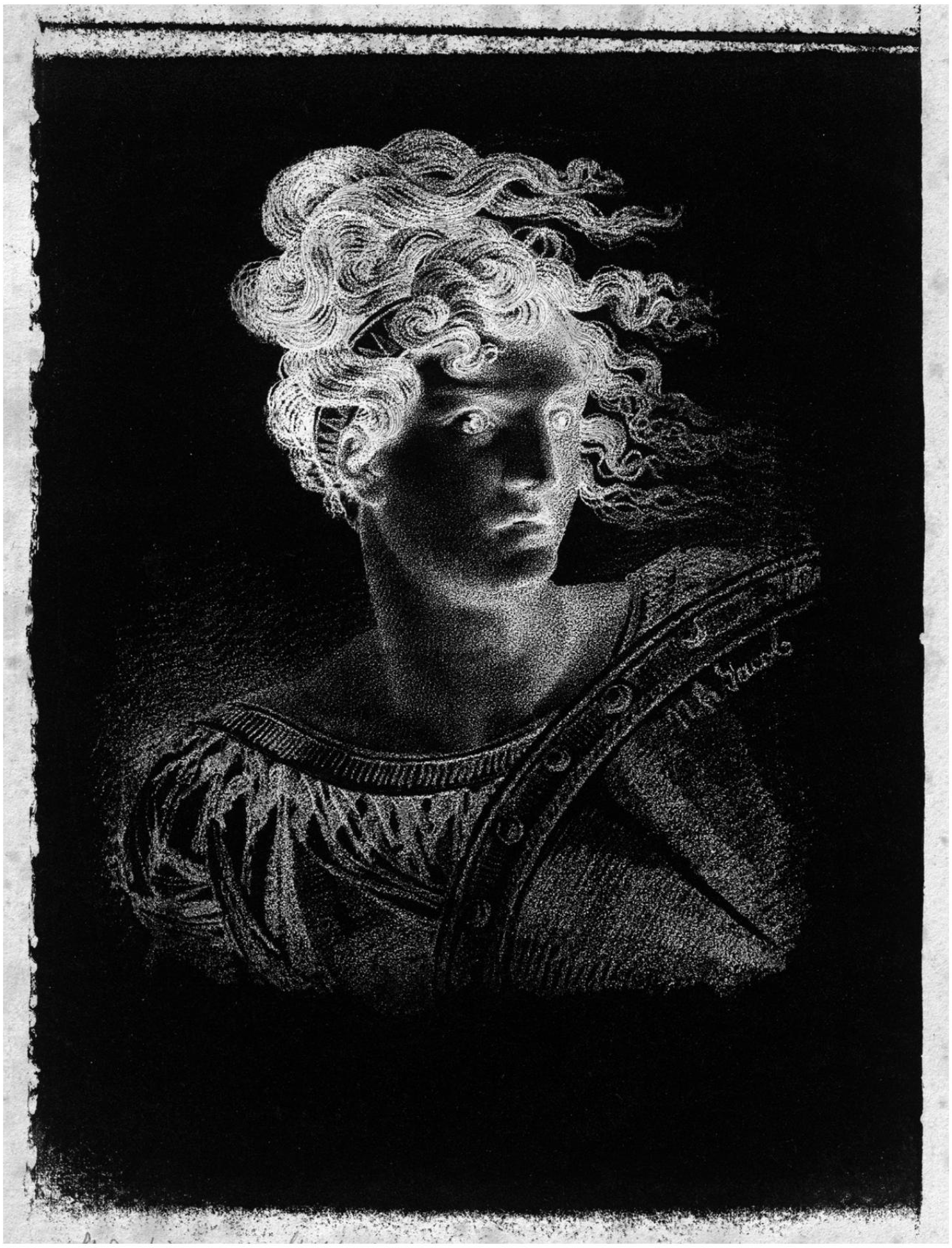
Scenes from Dante's Inferno. Four etchings on wove paper, in contemporary light brown rag paper stitched with red hemp ribbons. Each approx. 32.7 x 37.7 cm and 39.5 x 31.5 cm respectively. 1807/08. Andresen 21–24; Frances Carey, Antony Griffiths: *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, nos. 101–104.

Joseph Anton Koch made a name for himself primarily as a landscape painter, although in his paintings and drawings he frequently took up themes from mythology and world literature. He developed a passionate interest in the *Divina Commedia* by the 14th century writer Dante, for instance, which he studied scrupulously from 1801 onwards and was the source of inspiration for many of his works. In the 1790s Koch had attended the Dante lectures given in Rome by the art critic, Carl Ludwig Fernow, that were based on Schlegel's German translation of the *Commedia*. Gottlieb Schick wrote of Koch's predilection for Dante: "Ever since reading Dante's *Inferno* Koch has become completely and utterly obsessed by it; he wishes to turn the writer's every word into a painting and, moreover, to devise a geometric plan of hell." (cited from Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers*, Berlin 1940, p. 30). In the course of his lifetime Koch produced over 200 drawings featuring motifs from the *Commedia*, all of which show scenes from the first part of the work, the *Inferno*.

In 1808 Koch tried subscriptions as a way of "throwing light on his depictions in over 75 prints of considerable size comprising light and shadow in the manner of Dürer's woodcuts" (letter to Uexküll of 12 November 1808, cf. op. cit. p. 32). The Cooperation with his Munich publisher, Franz Xavier Dall'Armi, came to nothing, however, and only five etchings were made after Koch's drawings. Now of the utmost rarity, they include the four on offer here plus an additional scene depicting the *Punishment of the Thieves* from Dante's *Inferno*, the different size of which means it does not count as part of the series. The four etchings in the series show *Dante Sleeping, Attacked by Wild Beasts and Encountering Virgil* (Inferno I, 31–60), *Charon's Bark with Souls Crossing the River Styx* (Inferno III, 82–136), *Dante Crosses the Stream of Blood of the Tyrants and Murderers on the Back of Nessus the Centaur* (Inferno XII, 98–139) and the *Struggle between the Devil and St. Francis of Assisi for the Soul of Guido da Montefeltro* (Inferno XXVII, 67–132). A few years later Koch returned to the subject in the frescoes he made for the Casino Massimo in Rome, his adopted resident city. Christian von Holst later referred to him as the "foremost artistic interpreter of Dante's work in his century" (cf. Christian von Holst, *Joseph Anton Koch, 1768–1839. Ansichten der Natur*, exhibition catalogue Stuttgart 1989, p. 48).

The complete series of scenes from Dante's *Inferno* in superb, contrasting and vibrant impressions with wide margins, stitched in the order Andresen 22, 21, 24 and 23. Slightly foxed and minor traces of handling along the margins, occasional insignificant creasing and scuffing in the margins, other minor ageing and handling marks, otherwise in pristine condition. "4. Blaetter Illustration zum Dante." inscribed in an old hand in pen and black ink on the front paper-cover and "No. IVX" (?) in pencil at the top right. Possibly one of the old subscription copies.

Perche diede l'consiglio
frodolente,
assolver non si puo,
chi non si pente:
ne penter, e voler
insieme puossi
per contrition che
nol consente,
Tu Cor non Sospett
fin hor t'assolvo, e tu
m'insegna fare, si come
Pcenestrino in Terra
getti lo Ciel poss io Sera
re e disserare,



32. NICOLAS-HENRI JACOB
(1782–1871, Paris)

Bildnis einer Amazone. Lithographie. 26,8 x 17,3 cm. Nicht im Inventaire du Fonds Français.

Der Pariser Historien- und Portraitmaler Nicolas Henri Jacob, ein Schüler Jacques-Louis Davids, wirkte von 1805 bis 1814 in Mailand als Hofzeichner für Eugène de Beauharnais, Stiefsohn Napoleons und Vizekönig von Italien. Nach seiner Rückkehr arbeitete er fünfzehn Jahre als Zeichenlehrer an der *École de vétérinaire* in Maisons-Alfort und entwickelte später eine umfangreiche Tätigkeit als Illustrator naturwissenschaftlicher Publikationen. Jacob eignete sich früh die neue Technik der Lithographie an und galt bereits als versierter Lithograph, als er zu der 1819 erschienen französischen Übersetzung des Senefelder-Lehrbuches *L'art de la lithographie par Aloys Senefelder* dessen Portrait sowie einige der illustrierenden Tafeln beitrug. Jacobs Lithographien sind meist durch eine höchst sorgfältige, feine Kreidetechnik gekennzeichnet.

Das vorliegende Bildnis einer Amazone kann als ein Dokument der drucktechnischen Entwicklungsgeschichte der Lithographie bezeichnet werden. Es handelt sich um ein experimentelles Blatt, das Jacob gemeinsam mit Aloys Senefelder in seinem Pariser Atelier schuf, wie in der Hand des Künstlers unter der Darstellung angegeben ist. Senefelder hielt sich ab 1819 in Paris auf, um hier eine lithographische Anstalt sowie eine Fabrik zur Herstellung künstlicher Steinplatten zu gründen, und arbeitete mit Jacob für die französische Übersetzung seines Lehrbuchs zusammen. Für dieses Werk entstand auch das Bildnis einer Kriegerin (*L'art de la litographie*, Tafel XIV), das hier als Negativdruck vorliegt, wie auch die obere Beschriftung angibt: „Le moyen d'encrage lithographique a été inversé". Doch scheint es sich dabei nicht um das als lithographische Schabkunst bezeichnete Verfahren zu handeln, bei dem die Druckfläche mit lithographischer Tusche bedeckt und dann, analog zur Schabkunst, auf Metall hier der Stein mit dem Schabeisen bearbeitet wird. Denn die lithographische Kreidezeichnung entspricht detailgetreu der im Lehrbuch positiv gedruckten Tafel und stammt offensichtlich nicht von einem neu bezeichneten Stein. Eher scheinen der experimentierfreudige Erfinder Senefelder und Jacob die fertige Platte chemisch erneut so bearbeitet zu haben, dass die druckenden Partien zu nichtdruckenden wurden und umgekehrt. Prachtvoller Abzug mit Rand um die Druckfläche, tadellos erhalten. Von großer Seltenheit.

NICOLAS-HENRI JACOB
(1782–1871, Paris)

Head of an Amazon. Lithograph. 26.8 x 17.3 cm. Not in Inventaire du Fonds Français.

From 1805 to 1814 the Parisian history and portrait painter Nicolas Henri Jacob, who had studied under Jacques-Louis David, worked in Milan as court draughtsman to Eugène Beauharnais, Napoleon's stepson and Viceroy of Italy. Following his return, he worked for fifteen years as a drawing teacher at the *École de vétérinaire* in Maisons-Alfort and was later very busy as an illustrator of scientific publications. Quick to learn the new technique of lithography, Jacob was already considered an accomplished lithographer when he contributed a portrait of Aloys Senefelder and a number of illustrated plates for the French translation of *L'art de la lithographie par Aloys Senefelder* published in 1819. The majority of Jacob's lithographs display a refined and scrupulously meticulous chalk technique.

This *Head of an Amazon* can be seen as illustrating a stage in the development of lithographic printing. As indicated by the inscription in the artist's hand beneath the image, Jacob was joined by Aloys Senefelder in producing this experimental sheet in his Paris studio. Senefelder had arrived in the city in 1819 with the intention of setting up a lithographic institute and launching a factory for the production of artificial lithographic stones. It was there that he collaborated with Jacob on the French translation of his textbook on lithography, for which Jacob produced the head of a female warrior (*L'art de la lithographie*, plate XIV). It is on offer here in the form of a print in negative, as stated in the inscription at the top: "Le moyen d'encrage lithographique a été inverse". However, this does not appear to involve the process known as lithographic mezzotint, in which the printing surface is covered with lithographic ink and then – as with mezzotint on metal – a scraper is used to work the stone. In fact, the lithographic chalk drawing corresponds in every detail to the positive-working plate in the textbook and evidently does not come from a newly designated stone. Rather, Jacob and the inventor Senefelder, who loved to experiment, seem to have chemically reworked the finished plate in such a way that the printing parts became non-printing parts and vice versa. A superb impression with margins around the print area, in pristine condition. Of great rarity.

33. ATHANASIUS GRAF RACZYNSKI

(1788 Posen – 1874 Berlin)

Blick auf den Ponte Vecchio in Florenz. Feder in Schwarz über einer leichten Bleistiftvorzeichnung und Aquarell, Einfassungslinie in schwarzer Feder. 18,5 x 24,8 cm. Signiert und datiert: „A. Raczynski Xbre 1828“. Auf dem Untersatzbogen wohl von anderer Hand bezeichnet: „Cte. Raczinski Florence 1829“.

Der aus dem polnischen Hochadel stammende Graf und Diplomat Athanasius Raczynski war eine herausragende Persönlichkeit im geistig-kulturellen Leben der preußischen Residenzstadt Berlin. Auf seinen ausgedehnten diplomatischen Reisen durch die Metropolen Europas verwendete Raczynski einen Großteil seines stattlichen Vermögens zum Aufbau seiner Gemäldesammlung. Ab 1814 längere Zeit in Paris ansässig, bereiste er in der Folgezeit Frankreich, Deutschland, die Schweiz und Italien. 1834 ließ er sich schließlich dauerhaft in Berlin nieder und erwarb das Stadtpalais Unter den Linden 21, wo er eine allgemein zugängliche Galerie für seine Bildersammlung eröffnete. Bereits zehn Jahre später waren größere Räumlichkeiten erforderlich um die Sammlung zu beherbergen. Eigens zu diesem Zweck überließ König Friedrich Wilhelm IV. dem Mäzen ein Grundstück am Königsplatz, wo der Schinkelschüler und Architekt Heinrich Strack zwischen 1842 und 1844 den „Palais Raczynski“ errichtete. Bereits 1874, im Todesjahr des Grafen, musste der markante klassizistische Bau dem Neubau des Reichstages weichen. Raczynskis Sammlung deutscher Malerei der Spätromantik bildete anschließend den Grundstock für das Nationalmuseum in Posen, während weitere Werke in die Sammlung der neugegründeten Berliner Nationalgalerie sowie der Gemäldesammlung übergingen, darunter beispielweise Sandro Botticellis Meisterwerk *Madonna mit acht singenden Engeln*.

Wie viele Persönlichkeiten des damaligen geistigen Lebens war Raczynski nicht nur ein angesehener Diplomat, sondern auch ein verdienstvoller Kunstschriftsteller und begabter Zeichner. Die vorliegende Impression des *Ponte Vecchio* in Florenz besticht durch die Originalität der Auffassung. Aus einer schrägen Perspektive heraus hat der dilettierende Künstler das über Jahrhunderte gewachsene Konglomerat von Baukörpern detailgetreu erfasst. Kein Mensch bevölkert diesen Mikrokosmos, auf jegliches anekdotische Element ist verzichtet worden. Das subtile, verhaltene Kolorit aus zarten Pastelltönen gibt Licht und Atmosphäre eines bewölkten Herbsttages überzeugend wieder.

ATHANASIUS COUNT RACZYNSKI

(1788 Poznan – 1874 Berlin)

View of Ponte Vecchio in Florence. Pen and black ink over a light pencil drawing and watercolour, framing line in pen and black ink. 18.5 x 24.8 cm. Signed and dated: “A. Raczynski Xbre 1828”. “Cte. Raczinski Florence 1829” inscribed on the mounting paper probably in a different hand.

Count Athanasius Raczynski, a diplomat from the higher ranks of the Polish nobility, was a prominent figure in cultural and intellectual life in the Prussian royal seat of Berlin. During his extended diplomatic travels to Europe’s metropolitan cities Raczynski spent a large part of his considerable fortune on building up his collection of paintings. Resident in Paris for an extended period from 1814, he took the opportunity to travel around France, Germany, Switzerland and Italy. In 1834, Count Raczynski settled permanently in Berlin, acquiring the town mansion at 21 Unter den Linden, where the gallery he built for his art collection was open to the public. Barely ten years passed before larger premises were required to house the collection. To this end King Friedrich Wilhelm IV gave Raczynski a plot of land on Königsplatz near the Brandenburg Gate, where Heinrich Strack, an architect who had studied under Schinkel, designed and built the Palais Raczynski between 1842 and 1844. The count died in 1874, the striking classical structure erected for him being demolished and replaced that same year by a new building for the German parliament, the Reichstag. Raczynski’s collection of paintings by German artists from the late Romantic period subsequently formed the basis for the National Museum in Poznan, while other works, including Sandro Botticelli’s masterpiece *Madonna and Child with Eight Singing Angels*, found their way into the collection of the newly founded Nationalgalerie and the Gemäldegalerie in Berlin.

Like many other prominent personalities in the intellectual life of his time, Raczynski was not only a respected diplomat, but also an esteemed art writer and a talented draughtsman. The present impression of the *Ponte Vecchio* in Florence is remarkable for the originality of its approach. Adopting an oblique perspective, the amateur artist renders in detail the conglomeration of buildings that has grown up over the centuries. This microcosm is devoid of all human life and there is no trace of any anecdotal feature. The subtle, restrained colouring with its delicate pastel shades convincingly conveys the light and atmosphere of a cloudy autumn day.

34. VICTOR JEAN NICOLLE
(1754–1826, Paris)

Durchgang eines Renaissancepalastes. Feder in Braun und Grau und Aquarell. 19,8 x 14 cm.

Der Pariser Architekturmaler, Zeichner und Radierer Victor Jean Nicolle bildete sich zunächst an der *Ecole Royale gratuite de dessin*, anschließend im Atelier von Louis Charles Francois Petit-Radel aus und wurde 1771 mit dem Grand Prix im Fach Perspektive ausgezeichnet. Er reiste mehrfach nach Italien, auch im Auftrag Ludwigs XVI., um Veduten und Monumente in Rom und anderen Teilen des Landes festzuhalten. Nicolles Geschick für perspektivische Darstellungen zeigt sich in zahlreichen Gebäude- und Ruinenansichten des ausgesprochen produktiven Künstlers. Neben rasch hingeworfenen Kohle- und Tuschezeichnungen sind im Atelier äußerst akribisch und detailreich in Feder ausgeführte und gemalte Veduten erhalten, oftmals wertvolle Dokumentationen nicht mehr erhaltener Bauwerke.

Zu letzteren zählt die vorliegende Ansicht des Treppenhauses und Durchgangs eines vermutlich römischen Renaissancepalastes. Mit zartesten Federlinien und Pinselstrichen hat Nicolle die grottesken Gewölbeverzierungen mit Tritonen, weiteren Mischwesen und Ornamenten in sanften Rot-, Blau- und Gelbtönen festgehalten. Der Bogen am Ende des Durchgangs gibt den Blick frei auf den Hof, wo unterhalb einer bewachsenen Pergola ein Brunnenbecken mit der Skulptur eines Flussgottes zu erkennen ist. Links unten ist auf einem Stein im Boden eine römische Jahreszahl, wohl 1578, zu lesen, die vermutlich das Baujahr des Gebäudes angibt. Weist das Blatt einerseits die Detailtreue einer dokumentarischen Architekturzeichnung auf, so wirkt die Darstellung andererseits kaum statisch, erhält vielmehr durch das in etwa mittäglich einfallende Sonnenlicht und durch die mit der Katze spielenden Staffagefiguren etwas Momenthaftes und Vergängliches.

VICTOR JEAN NICOLLE
(1754–1826, Paris)

Passageway in a Renaissance Palace. Pen and brown and grey ink and watercolour. 19.8 x 14 cm.

Victor Jean Nicolle, an architectural painter, draughtsman and etcher from Paris, began his training at the *Ecole Royale Gratuite de Dessin*. He continued his studies in the studio of Louis Charles François Petit-Radel and was awarded the *Grand Prix* in Perspective in 1771. The artist travelled to Italy several times, also at the behest of Louis XVI, in order to paint vedute and monuments in Rome and other parts of the country. Nicolle was an extremely versatile artist, whose skill in perspective drawing is apparent in the numerous views of buildings and ruins he produced. In addition to hastily made charcoal and ink drawings, he created extremely meticulous and detailed pen-and-ink and painted vedute in his studio. These often constitute valuable documentation of buildings that no longer exist.

The latter include the present view of the staircase and passageway in what is probably a Renaissance palace in Rome. Here Nicolle uses exquisite penwork and very delicate strokes of the brush to capture in soft shades of red, blue and yellow ornaments, the tritons and other hybrid creatures that make up the grotesque ornamentation of the vault. The arch at the end of the passageway affords a view of the courtyard, where a fountain basin with a sculpture of a river god can be seen beneath an overgrown pergola. At the bottom left, a date in Roman figures, probably 1578, can be read on a stone in the ground, presumably indicating the year in which the building was erected. While the sheet has all the attention to detail of a documentary architectural drawing, the scene appears anything but static; the sunlight streaming in around midday and the staffage figures playing with the cat introduce a sense of the momentary and ephemeral.

Regnault a son élève et son ami le 14 juin 1817.

35. JEAN-BAPTISTE REGNAULT

(1754–1829, Paris)

Selbstbildnis. Lithographie auf chamoisfarbenem Velin. 21,5 x 17,5 cm. 1817. Eigenhändig gewidmet: „Regnault à son élève et son ami le 14 juin 1817". Nicht bei Béraldi und Le Blanc.

Vor dem Beginn seiner Malerkarriere reiste Jean-Baptiste Regnault zusammen mit seinem Vater in jungen Jahren nach Amerika und Afrika und verbrachte mehrere Jahre als Schiffsjunge bei der Marine. In die Heimat zurückgekehrt, wandte er sich schließlich der Malkunst zu, in der er sich schnell als großes Talent erwies. 1768 ging er zusammen mit seinem Lehrer Jean Bardin nach Rom, wo er sich mehrere Jahre aufhielt und den aufblühenden Klassizismus studierte. Mit nur zweiundzwanzig Jahren gewann Regnault im Jahr 1776 für sein Gemälde *Alexander und Diogenes* den begehrten *Prix de Rome.* Zurück in Paris wurde er Schüler von Nicolas-Bernard Lépicié und Joseph-Marie Vien, 1783 erfolgte die Ernennung zum Mitglied der Akademie. Wiederholt stellte Regnault auf den Pariser Salons aus. Seine oft hochgelobten Werke zeigen vorwiegend mythologische und historische, selten religiöse Themen.

Regnaults Betätigung als Graveur war im Gegensatz zu seiner Produktivität als Maler auf einige wenige, heute nur selten zu findende Arbeiten beschränkt. Das vorliegende außerordentlich rare und in der kritischen Literatur nicht verzeichnete Selbstbildnis zeigt den Künstler im Alter von dreiundsechzig Jahren. Der auf dem Revers geheftete Orden verweist auf den gesellschaftlichen Status des gefeierten Künstlers, dennoch strahlt das intime Bildnis Bescheidenheit und Introspektion aus. Die eigenhändige Widmung belegt, dass es sich um eine Freundschaftsgabe handelt, die offenbar in einer ganz kleinen Auflage gedruckt wurde. Die weiche Körnung der lithographischen Kreide verleiht dem Porträt einen wunderbaren Schmelz und ruft ein mildes Clairobscur hervor. Regnault malte ein identisches Selbstbildnis im Gegensinn, das heute im Musée des Beaux-Arts in Valenciennes aufbewahrt wird (inv. no. P 46.1.291).

JEAN-BAPTISTE REGNAULT

(1754–1829, Paris)

Self-portrait. Lithograph on buff wove paper. 21.5 x 17.5 cm. 1817. With a dedication in his own hand: "Regnault à son élève et son ami le 14 juin 1817". Not in Béraldi or Le Blanc.

Before embarking on his career as a painter Jean-Baptiste Regnault travelled as a young man with his father to America and Africa and served for several years in the navy as a ship's boy. After returning home he turned his attention to painting, for which he soon demonstrated a considerable talent. In 1768 he joined his teacher Jean Bardin on a journey to Rome, where he spent several years studying the newly emergent classicist trend. In 1776, when he was just 22 years of age, Regnault was awarded the coveted *Prix de Rome* for his painting Alexander and Diogenes. Back in Paris he studied under Nicolas-Bernard Lépicié and Joseph-Marie Vien and was appointed a member of the Academy in 1783. Regnault regularly exhibited at the Paris Salon. His often highly commended works are mostly devoted to mythological and historical topics and on rare occasions deal with religious themes.

While he was a prolific painter, his activities as an etcher resulted in no more than a handful of works which are now hard to find. This extremely rare self-portrait, which is not recorded in the critical literature, shows Regnault at the age of sixty-three. While the medal pinned to his lapel provides an indication of the celebrated artist's social status, his intimate portrait radiates modesty and introspection. The dedication in his own hand confirms that this is a gift made to a friend that was evidently printed in a very small edition. The soft grain of the lithographic chalk produces a gentle chiaroscuro and gives the portrait a wonderful lustre. Regnault painted an identical self-portrait in reverse that is now in the Musée des Beaux-Arts in Valenciennes (inv. no. P 46.1.291).

36. FÉLIX BRACQUEMOND
(1833 Paris – 1914 Sèvres)

Bildnis des Charles Baudelaire, den Kopf auf der rechten Hand aufgestützt. Radierung auf elfenbeinfarbenem Bütten. 12,7 x 11,8 cm. Signiert in schwarzer Feder. (1869). Béraldi 11 (I von IV).

Das einfühlsam erfasste Bildnis zeigt den berühmten französischen Schriftsteller und Lyriker Charles Baudelaire in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahr, kurz vor Beginn seiner literarischen Karriere. Die Radierung gibt ein gemaltes Bildnis des französischen Malers und Baudelaire-Intimus Emile Deroy (1820–1846) wieder, das dieser im Jahre 1844 schuf. Im gleichen Jahr war Baudelaire von seiner Familie wegen seines ausschweifenden Lebensstils unter finanzielle Vormundschaft gestellt worden, was den Dichter kränkte und wohl zu einem Selbstmordversuch im darauffolgenden Jahr führte. Bracquemonds intime, psychologisch eindringliche Bildnisradierung gibt die Atmosphäre des gemalten Porträts kongenial wieder. Der junge Baudelaire schaut leicht verträumt und mit einem gewissen intellektuellen Dédain in die Ferne. Die lässige Pose verrät ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein.

Der Autor der Radierung, der Maler Félix Bracquemond hatte sich bereits 1849 als Autodidakt die Radiertechnik angeeignet und brachte es bereits nach kurzer Zeit zur selben Meisterschaft wie sein Freund und Kollege Charles Meryon. Bei der Pariser Weltausstellung des Jahres 1855 von Théophile Gautier entdeckt, wurde Bracquemond allmählich in Pariser Literaten- und Künstlerkreisen bekannt. Er verkehrte mit Théodore de Banville, Charles Baudelaire, den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt sowie Nadar. Bracquemond war 1862 Mitbegründer der *Société des Aquafortistes*. Er war ab den 1860er Jahren mit Édouard Manet befreundet, den er in die Radiertechnik einwies und stellte 1863 gemeinsam mit ihm im *Salon des Refusés* aus. Nach einem längeren Intermezzo beschäftigte Bracquemond sich ab ca. 1879/80 wieder verstärkt mit den unterschiedlichen graphischen Techniken und unterhielt enge freundschaftliche Verbindungen zu Edgar Degas. Obwohl Bracquemonds Gesamtschaffen sehr vielseitig ist und er sich auch als Maler hervortat, basiert seine Bedeutung hauptsächlich auf dem beträchtlichen druckgraphischen Œuvre.

Prachtvoller, nuancierter Frühdruck, der Hintergrund teilweise noch weiß. Vor der Überarbeitung mit der Kaltnadel und vor der Adresse von Salmon. Das Papier minimal vergilbt, sonst vorzüglich erhalten. Die Radierung ist von größter Seltenheit in diesem Druckzustand. Wir konnten keine Exemplare in öffentlichen Sammlungen nachweisen. Aus der Sammlung Alfred Beurdeley (Lugt 421).

FÉLIX BRACQUEMOND
(1833 Paris – 1914 Sèvres)

Portrait of Charles Baudelaire, His Head Resting on His Left Hand. Etching on ivory-coloured laid paper. 12.7 x 11.8 cm. Signed in pen and black ink. (1869). Béraldi 11 (I of IV).

This sensitively rendered portrait shows the famous French writer and lyricist, Charles Baudelaire, at the age of twenty-three shortly before the start of his literary career. The etching reproduces a portrait painted in 1844 by Emile Deroy (1820–1846), a French artist and one of Baudelaire's confidants. This was the year in which Baudelaire's family had him placed under financial guardianship because of his dissolute lifestyle, which greatly offended the poet and probably led to a suicide attempt the following year. Bracquemond's intimate, psychologically haunting portrait etching brilliantly reproduces the atmosphere of the painted portrait. The young Baudelaire gazes into the distance with a slightly dreamy look and a certain intellectual disdain. The casual pose emphasises his pronounced self-confidence.

The author of the etching, the painter Félix Bracquemond had taught himself the art of etching as early as 1849 and quickly attained the same level of mastery as his friend and fellow artist, Charles Meryon. Discovered by Théophile Gautier at the World's Fair in Paris in 1855, Bracquemond gradually became known in Parisian literary and artistic circles. He associated with Théodore de Banville, Charles Baudelaire, the brothers Edmond and Jules de Goncourt, and Nadar. Bracquemond was the co-founder in 1862 of the *Société des Aquafortistes*. From the 1860s he was friends with Édouard Manet, taught him how to etch and held a joint exhibition with him in 1863 in the *Salon des Refusés*. Around 1879/80, after a longish intermezzo, Bracquemond resumed his interest in the various printmaking techniques and was on friendly terms with Edgar Degas. Although Bracquemond's œuvre is very diverse and he also distinguished himself as a painter, his significance derives principally from his considerable printmaking output.

A superb, nuanced early impression, the background still white in parts. Before the reworking with the drypoint and before Salmon's address. Minor ageing, otherwise in excellent condition. The etching is of great rarity in this state. We could not find any impressions in public collections. From the collection of Alfred Beurdeley (Lugt 421).

37. PHILIPPE-HENRI-NAPOLÉON YVES

(1811 Neuss – 1889 Presles-et-Thierny, Aisnes)

Familienporträt. Radierung auf gewalztem China. 23,7 x 19,9 cm. 1874.

Philippe-Henri-Napoléon Yves war im Hauptberuf Notar und nebenbei als dilettierender Graphiker tätig. Er stand in enger Verbindung zu Alfred Cadart, Gründer der *Société des acquafortistes* in Paris 1862, die wesentlich zur Förderung und Verbreitung der Radierkunst in Frankreich beigetragen hat. Die frühesten Radierungen von Yves' Hand stammen aus dem Jahr 1858. Es handelt sich um ein radiertes Selbstbildnis, von dem sich ein Abzug im Baltimore Museum of Art befindet, und mehrere Landschaftsradierungen. 1870 stellte Yves zwei von Cadart herausgegebenen Bildnisradierungen auf dem Pariser Salon aus. Im Jahre 1879 ist Yves noch in dem *Annuaire des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs* erfasst. Bezeichnenderweise nennt das Jahrbuch nicht seine private Adresse, sondern die Anschrift seiner Verlegerin: „chez Madame Veuve Cadart, boulevard Haussmann 56", ein weiterer Beleg für die engen Beziehungen zum renommierten Verlagshaus Cadart.

Das vorliegende eindrucksvolle und fein beobachtete Gruppenbildnis dokumentiert das hohe künstlerische Niveau der französischen Radierkunst, die in den 1850er und 1860er Jahren eine wahrhaftige Wiedergeburt erlebt hatte. Die Darstellung ist in einer sehr verfeinerten, differenzierten Radiertechnik ausgeführt, die samtige tonale Übergänge und ein warmes Clair-obscur erzeugt. In einem Studiengemach sehen wir an zentraler Stelle den *pater familias,* der an einem Schreibtisch sitzt und einen Stift in der rechten Hand hält. Seine anmutige kleine Tochter ist im verlorenen Profil wiedergegeben. Sie schmiegt sich liebevoll an den Vater und blickt zu ihm hoch. Mit großer graphischer Delikatesse ist die lockige Haarpracht des kleinen Mädchens ausgeführt. Links im Hintergrund sitzt ein sinnender Greis als Antithese zur kindlichen Jugend, am rechten Bildrand dient ein menschliches Skelett als *memento mori.* Yves schildert nicht nur ein psychologisch feinsinniges Interagieren der porträtierten Personen, die Darstellung fungiert darüber hinaus auch als Allegorie der Lebensalter. Prachtvoller, nuancierter Druck mit dem vollen Rand. Geringfügig fleckig und mit leichten Altersspuren im äußeren weißen Rand, sonst vorzüglich erhalten. Selten. Weitere Blätter von Yves befinden sich in der Sammlung des Philadelphia Museum of Art.

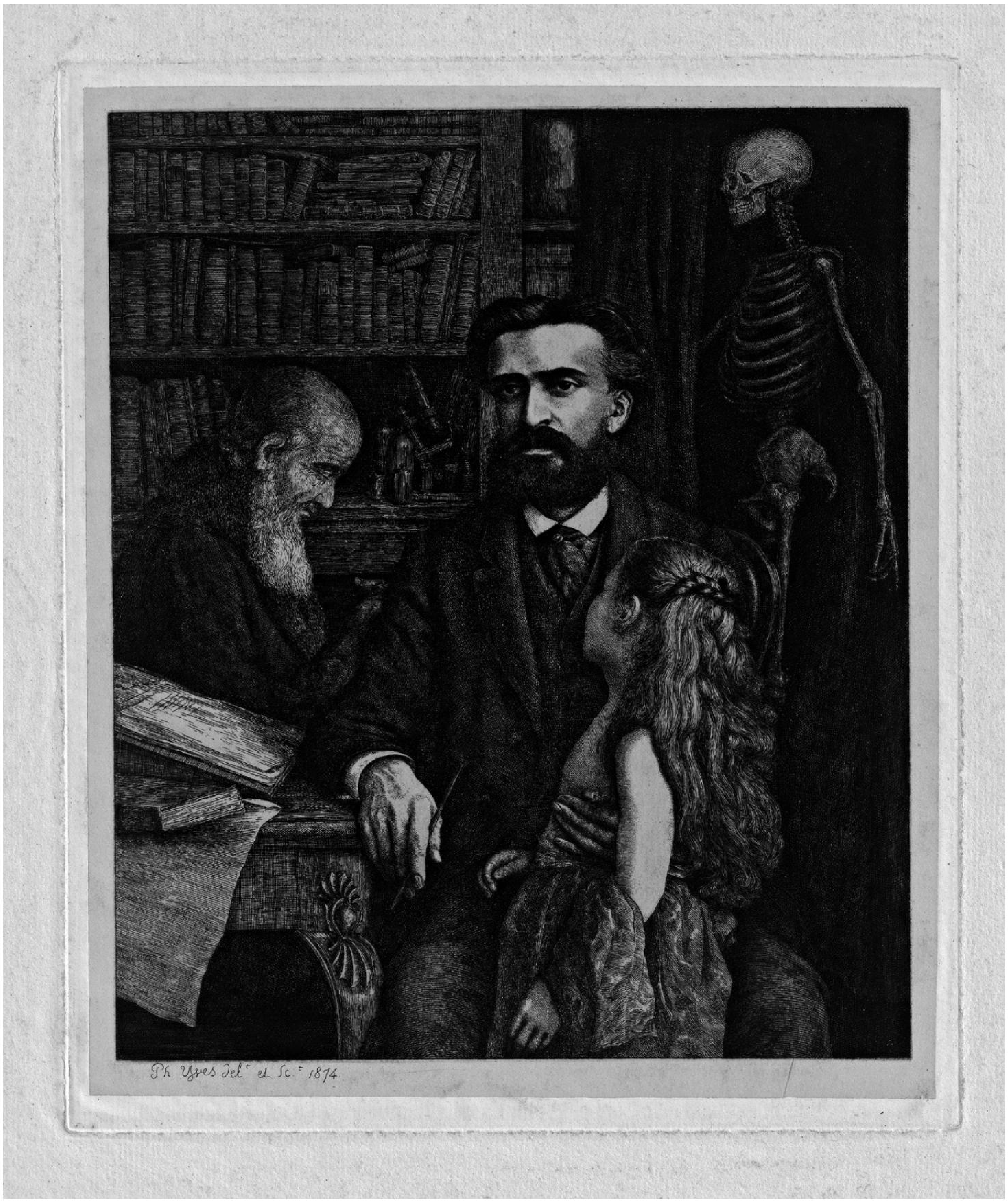
PHILIPPE-HENRI-NAPOLÉON YVES

(1811 Neuss – 1889 Presles-et-Thierny, Aisnes)

Family Portrait. Etching on Chine appliqué. 23.7 x 19.9 cm. 1874.

Philippe-Henri-Napoléon Yves, a full-time notary who worked as an amateur printmaker on the side, was a close associate of Alfred Cadart, the founder of the *Société des Acquafortistes* in Paris in 1862, who was instrumental in promoting and disseminating the art of etching in France. Yves' earliest etchings, which date to the year 1858, include a self-portrait he etched, an impression of which is now in the Baltimore Museum of Art, as well as several landscape etchings. In 1870 the artist exhibited two portrait etchings issued by Cadart at the Paris Salon. In 1879 he was still listed in the *Annuaire des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs.* Interestingly enough, the yearbook does not give his private address but that of his publisher: "chez Madame Veuve Cadart, boulevard Haussmann 56" – a further indication of the close ties he enjoyed with the renowned Cadart publishing house.

This striking, subtly observed group portrait illustrates the high quality of French etching, which had undergone a veritable renaissance in the 1850s and 1860s. The scene has been executed in a very refined, differentiated etching technique that produces velvety tonal transitions and a warm chiaroscuro. Taking centre stage in a study room is the pater familias who is sat at a desk holding a pen in his right hand. His charming little daughter is portrayed in lost profile. She nestles affectionately against her father and looks trustingly up at him. Her magnificent head of wavy hair is rendered with great graphic finesse. Sat in the background on the left is a pensive old man representing an antithesis to childlike youth, while on the right of the picture a human skeleton serves as a memento mori. Yves demonstrates great psychological sensitivity in conveying the interaction between the persons portrayed. The scene also functions as an allegory of the different stages in life. A superb, nuanced impression with full margins. Minor staining and slight traces of ageing in the outer white margin, otherwise in perfect condition. Rare. Other prints by Yves are in the collection of the Philadelphia Museum of Art.


Ph. Yves del.t et Sc.t 1874

38. ISAAC ISRAËLS

(1865 Amsterdam – 1934 Den Haag)

Die Malerin Thérèse Schwartze auf einem Balkon am Singel in Amsterdam. Schwarze Kreide. 11,8 x 15,9 cm. Monogrammiert: „I.I.“. Verso von anderer Hand bezeichnet: „Isaac Israels teekende dit op het balkon van het atelier Singel 514 naar mijn tante Thérèse Schwartze“. Um 1890–95.

Die packende und flott nach dem Leben gezeichnete Skizze zeigt die Amsterdamer Malerin Thérèse Schwarze (1851–1918) auf einem Balkon am Singel 514, im historischen Herzen Amsterdams. Die direkte Umgebung des Standortes ist summarisch, jedoch mit entsprechendem Lokalkolorit geschildert. Links im Hintergrund erkennt man die markante Silhouette des Munttoren. Israëls' ausgeprägter Sinn für pointierte Charakterisierung kommt hier voll zum Tragen.

Die bekannte Malerin, eine der gesuchtesten Porträtistinnen ihrer Zeit, ist elegant gekleidet und trägt einen üppigen modischen Hut, der gleichsam ihr persönliches Wahrzeichen war; sogar das typische Pince-nez fehlt nicht. Im RKD in Den Haag ist eine weitere Variante dieser Porträtzeichnung verzeichnet, die sich ursprünglich im Besitz ihrer Malerkollegin Lizzy Ansingh befunden hat. Laut einer Inschrift verso benutzte Schwartze die Räume am Singel vorübergehend als Atelier um dort ein großformatiges Gemälde, das nicht in ihr eigenes Studio passte, fertigzustellen. Als Gründungsmitglied und treibende Kraft der Gruppe der „Amsterdamse Joffers“ hat Thérèse Schwartze am Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit ihren Mitstreiterinnen Lizzy Ansingh, Sue Roberston und Coba Ritsema eine bedeutende Rolle im niederländischen Kunstleben und nicht zuletzt auch für die weibliche Emanzipation gespielt. Das hübsche Skizzenbuchblatt stellt daher ein nicht unbedeutendes kulturhistorisches Dokument dar.

ISAAC ISRAËLS

(1865 Amsterdam – 1934 The Hague)

The Painter Thérèse Schwartze on a Balcony Overlooking the Singel in Amsterdam. Black chalk. 11.8 x 15.9 cm. Monogrammed: "I.I.". "Isaac Israels teekende dit op het balkon van het atelier Singel 514 naar mijn tante Thérèse Schwartze" inscribed verso in a different hand. Circa 1890–95.

This intriguing sketch drawn hastily after life shows the Amsterdam painter, Thérèse Schwarze (1851–1918), on a balcony at Singel 514 in Amsterdam. The immediate environment of the location is portrayed in summary fashion but with the relevant local features. The striking silhouette of the Munt Tower can be seen in the background on the left. Israëls' keen feeling for precise characterisation comes into its own here.

The famous painter, who was one of the most sought-after portraitists of her day, is elegantly clad and wears a sumptuous fashionable hat, which was her personal trademark, so to speak; the typical pince-nez has not been forgotten either. A further variant of this portrait drawing, which is recorded in the RKD in The Hague, was owned by the artist's fellow painter, Lizzy Ansingh. According to an inscription on the verso, Schwartze temporarily used the rooms overlooking the Singel as a studio so that she could complete a large-format painting that was too big for her own studio. A founding member of the "Amsterdamse Joffers" and the driving force behind it, Thérèse Schwartze played a prominent role in the late 19th century Dutch art scene, thus being an example of female emancipation along with her fellow artists, Lizzy Ansingh, Sue Roberston and Coba Ritsema. This attractive sketchbook sheet is thus a cultural history document of some significance.

39. FRANCIS JOURDAIN

(1876–1958, Paris)

La Vague (ou La Mer). Farbradierung und Aquatinta auf Bütten. 42 x 31,8 cm. Signiert in violetter Tinte und bezeichnet: „30 épr. no 17", eigenhändig betitelt in Bleistift: „La vague". Um 1900. Cate/Grivel, *From Pissarro to Picasso: Color Etching in France*, S. 122.

Der Kunstgewerbler, Maler und Graphiker Francis Jourdain war Schüler von Eugène Carrière und Albert Besnard. Ab 1895 beteiligte er sich an den vielbeachteten Ausstellungen der *Société des Artistes Indépendants,* des *Salon d'Automne* und der *Libre Esthétique in Brüssel.* Der Künstler besaß ein ausgesprochenes Talent für Dekoration und tat sich in der Folgezeit als erfolgreicher Bühnenbildner und Entwerfer von Möbeln, Buntpapieren, Stoffmustern und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen hervor. Zu Anfang seiner Karriere betätigte er sich als Maler und Radierer; seine Gemälde und druckgraphischen Blätter zeichnen sich durch ihren intensiven Kolorismus und lyrischen Stimmungsgehalt aus und besitzen ganz im Sinne des Symbolismus einen stark dekorativen, stilisierenden Charakter. Jourdain gilt daher als ein bedeutender Vertreter der modernen französischen Farbradierung.

Das vorliegende, sehr eindrucksvolle und farblich klangvolle Blatt stellt eine Küstenlandschaft in der Normandie oder der Bretagne dar. Mit größter Ökonomie der Mittel gelingt dem Künstler ein Höchstmaß an Atmosphäre und Naturlyrik. Die Landschaft verzaubert durch den Zweiklang des dominierenden, intensiven Smaragdgrüns, das in einem wohltönenden Kontrast zu den subtil abgestuften Erdtönen der felsigen Küste steht. Mitreißend ist die tobende Kraft der heranbrausenden Wellen dargestellt. Die Radierung ist selten. Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit breitem Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst sehr schönes Exemplar.

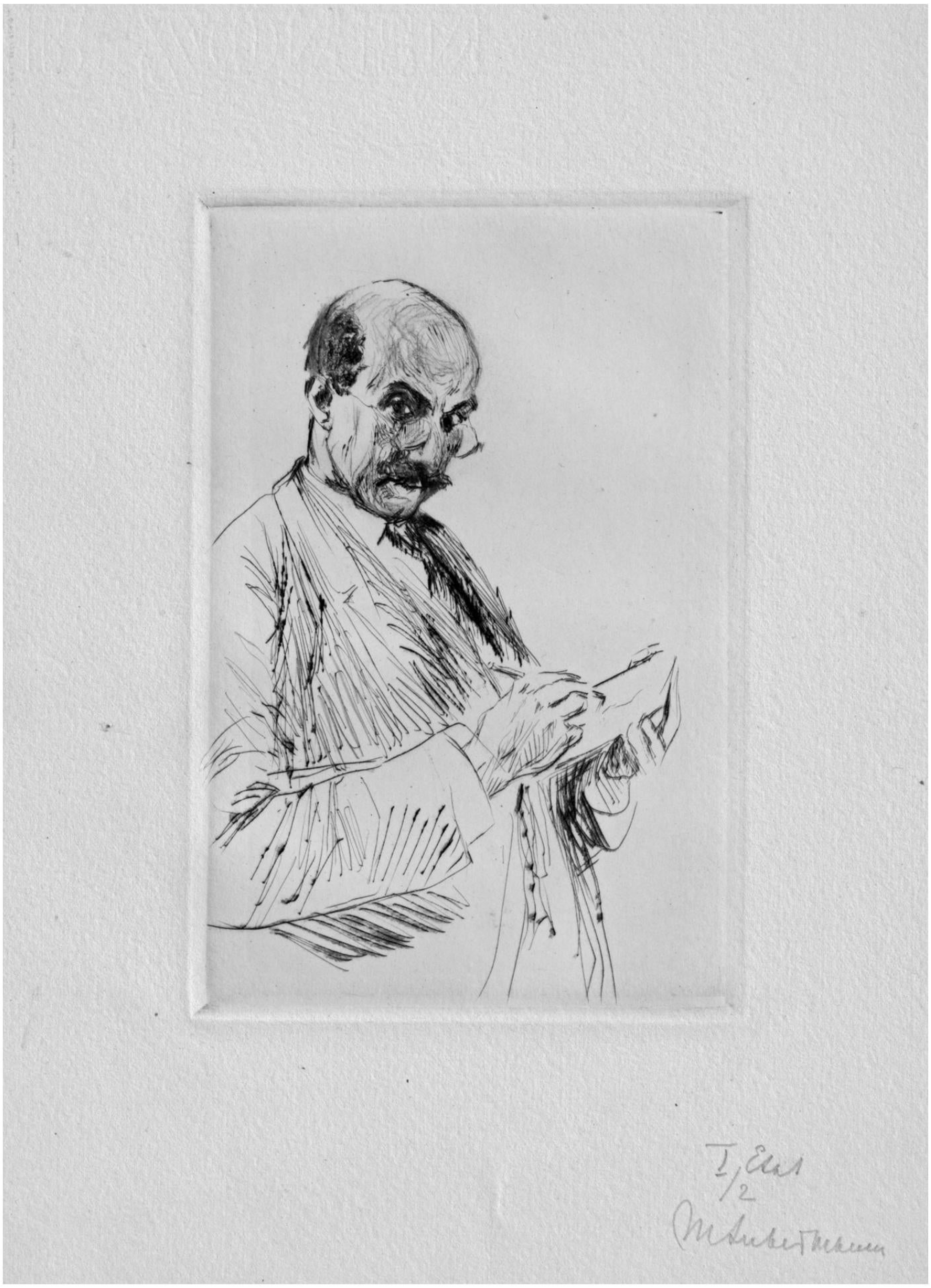
FRANCIS JOURDAIN

(1876–1958, Paris)

La Vague (ou La Mer). Colour etching and aquatint on laid paper. 42 x 31.8 cm. Signed in purple ink and inscribed: "30 épr. no 17", the title "La vague" written in pencil by the artist. Circa 1900. Cate/Grivel, *From Pissarro to Picasso: Color Etching in France*, p. 122.

Francis Jourdain, a painter, printmaker and artist-craftsman, studied under Eugène Carrière and Albert Besnard. From 1895 he participated in the highly acclaimed exhibitions staged by the *Société des Artistes Indépendants,* the *Salon d'Automne* and the *Libre Esthétique* in Brussels. An extremely talented decorator, he subsequently excelled as a successful designer of stage scenery, furniture, coloured paper, fabric samples and other arts and crafts products. In the early part of his career Jourdain worked as a painter and etcher; his prints and paintings, which stand out for their intense colourism and lyrical atmosphere, are of a stylized, highly decorative character in keeping with the symbolist spirit. Hence he is regarded as a significant representative of modern colour etching in France.

The present splendid sheet with its very resonant colours depicts a coastal landscape in Normandy or Brittany in which the artist uses minimal means to evoke a compelling atmosphere and natural lyricism. The image derives its appeal from the resounding contrast between the dominant, profound emerald green and the subtly gradated, earthy hues of the rocky coast. The raging power of the onrushing waves is portrayed with great verve. The etching is rare. A superb, rich impression with wide margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.


I/2 Etat
MLiebermann

40. MAX LIEBERMANN

(1847–1935, Berlin)

Selbstbildnis, stehend und zeichnend. Kaltnadel, mit Kohle und weißer Kreide überarbeitet. 17,7 x 11,8 cm. Signiert „MLiebermann“ sowie bezeichnet „I/2 Etat“. 1913. Schiefler 148 I b (von III c).

Das Bildnis zeigt den Künstler im Alter von sechsundsechzig Jahren, auf dem Gipfel seiner künstlerischen Laufbahn. Entsprechend souverän, lässig und selbstbewusst ist seine Pose: Mit hochkonzentiertem Blick, einen Zeichenblock in der Linken, den Stift in der Rechten, erfasst Liebermann die eigenen Züge.

Es handelt sich um ein Rarissimum, eines der lediglich drei bei Schiefler erwähnten Exemplare des ersten Zustandes, noch mit der Lücke im Schädelumriss und vor der korrigierten Schädelkontur und den Längsstrichen im Kragen. Zusätzlich wurde die Darstellung im Bereich des Kopfes und der Stirn von Liebermann eigenhändig mit Kohlestift und weißer Kreide überarbeitet, die Dunkelheit von Bart, Augenbrauen und Haarkranz vertieft, die Stirn ein wenig gerundet. Auf diese Weise ist der Arbeitsprozess des Künstlers während der Bildfindung beispielhaft sichtbar. Das ohnehin in diesem Zustand äußerst seltene Blatt erhält durch die zusätzliche korrigierende Bearbeitung des Künstlers Unikatcharakter. Die Auflage des endgültigen Zustandes wurde von Bruno Cassirer, Berlin, herausgegeben. Prachtvoller, klarer und gratiger Zustandsdruck mit breitem Rand, rechts mit dem Schöpfrand. Ganz vereinzelt winzige, dezente Fleckchen, kleine Bleistiftannotation im Unterrand, minimal gedunkelt und angestaubt, verso im linken Rand Klebebandrestchen, sonst in tadelloser Erhaltung.

MAX LIEBERMANN

(1847–1935, Berlin)

Self-portrait, standing and drawing. Drypoint, reworked with charcoal and white chalk. 17.7 x 11.8 cm. Signed “MLiebermann” and inscribed “I/2 Etat”. 1913. Schiefler 148 I b (of III c).

The portrait shows the artist aged sixty-six at the height of his career. The pose he adopts is consequently nonchalant, confident and self-possessed. Liebermann captures his own features with a look of intense concentration, sketch pad in his left hand and pencil in his right.

This print is an absolute rarity, one of just three impressions of the first state recorded by Schiefler with a gap still in the outline of the skull, before the corrections to the shape of the skull and before the longitudinal lines in the collar. In addition, Liebermann has reworked the head and forehead with white chalk and a charcoal stick, deepened the darkness of the beard, eyebrows and fringe of hair and rounded the forehead a little. This provides an exemplary insight into the artist’s working process during the elaboration of the image. The print, which is in itself extremely rare in this state, is rendered unique by the artist’s additional reworking. The edition of the final state was published in Berlin by Bruno Cassirer. A superb, crisp and inky proof impression with wide margins, with deckle edge on the right. Very occasional tiny, unobtrusive spots, small notes in pencil in the lower margin, slightly darkened, minor soiling, minimal remains of old paper hinges in the left-hand margin verso, otherwise in impeccable condition.

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTISTS

Angolo, Battista d’	10
Barbiere, Domenico del	6
Beheim, Johann	44
Bolt, Johann Friedrich	80
Bracquemont, Félix	96
Bril, Paul	12
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst	64
Fischer, Joseph	74
Hackert, Jakob Philipp	68
Israëls, Isaac	100
Jacob, Nicolas-Henri	88
Jourdain, Francis	102
Kauffmann, Angelika	70
Koch, Joseph Anton	84
Kolbe, Carl Wilhelm	76
Leitenstorffer, Franz Anton	48
Liebermann, Max	102
Maulbertsch, Franz Anton	50
Miel, Jan	26
Moreelse, Paulus	28
Nicolle, Victor Jean	92
Passarotti, Bartolomeo	14
Pietersz., Gerrit	16
Quast, Pieter Jansz.	30
Raczynski, Athanasius Graf	90
Regnault, Jean-Baptiste	94
Roos, Johann Heinrich	32
Rottenhammer, Hans d. Ä.	20
Saint-Aubin, Augustin de	66
Scaramuccia, Luigi	34
Schütz, Christian Georg d. Ä.	72
Sigrist, Franz	58
Storer, Johann Christoph	36
Suavius, Lambert	24
Vallin, Jacques Antoine	78
Willmann, Michael	38
Winck, Johann Christian Thomas	60
Yves, Philippe-Henri-Napoléon	98
Zimbal, Johann Ignaz	62

Tefaf: 9–14 March, 2024

Please visit us at stand 603

From Renaissance to Modern Times
European Works on Paper

TEFAF
MAASTRICHT

VERKAUFSPREISE KATALOG XXIV
PRICE LIST CATALOGUE XXIV

	EURO
1. Barbiere	38,000
2. Angolo	12,000
3. Bril	38,000
4. Passarotti	15,000
5. Pietersz.	p.o.r.
6. Rottenhammer d.Ä.	p.o.r.
7. Suavius	9,500
8. Miel	12,000
9. Moreelse	12,000
10. Quast	9,500
12. Scaramuccia	12,000
13. Storer	7,500
14. Willmann	12,000
15. Beheim	12,000
16. Leitenstorffer	9,500
17. Maulbertsch	34,000
18. Maulbertsch	35,000
19. Sigrist	12,000
20. Winck	7,500
21. Zimbal	28,000

	EURO
22. Dietrich	5,400
23. Saint-Aubin	12,000
24. Hackert	12,000
25. Kauffmann	9,500
26. Schütz d.Ä.	9,500
27. Fischer	8,500
28. Kolbe	12,000
29. Vallin	6,500
30. Bolt	4,800
31. Koch	18,000
32. Jacob	8,500
33. Raczynski	7,500
34. Nicolle	6,500
35. Regnault	6,500
36. Bracquemont	7,500
37. Yves	5,400
38. Israëls	9,500
39. Jourdain	7,500
40. Liebermann	6,500

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Alle Blätter sind verkäuflich. Verkauf gegen sofortige Zahlung an *Deutsche Bank,*
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Auslandszahlungen werden durch Banküberweisungen in EURO spesenfrei für uns erbeten. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.
Kurzfristige Ansichtssendungen an uns bekannte Kunden sind möglich.
Festbestellungen werden bevorzugt behandelt.
Es besteht kein Lieferungszwang. Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.

Erfüllungsort und Gerichtsstand, auch für Mahnverfahren: Berlin.

USt-Id Nr. DE 814227922

CONDITIONS OF SALE

All items in the catalogue are for sale. Payment should be made to *Deutsche Bank,*
IBAN: DE91 1007 0024 0078 4777 00
BIC: DEUTDEDBBER

Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges in EURO. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance. We will be happy to send items on approval for short periods of time to clients known to us. Firm orders will take precedence. Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).
In case of any disputes the German version of these conditions shall be legally binding.

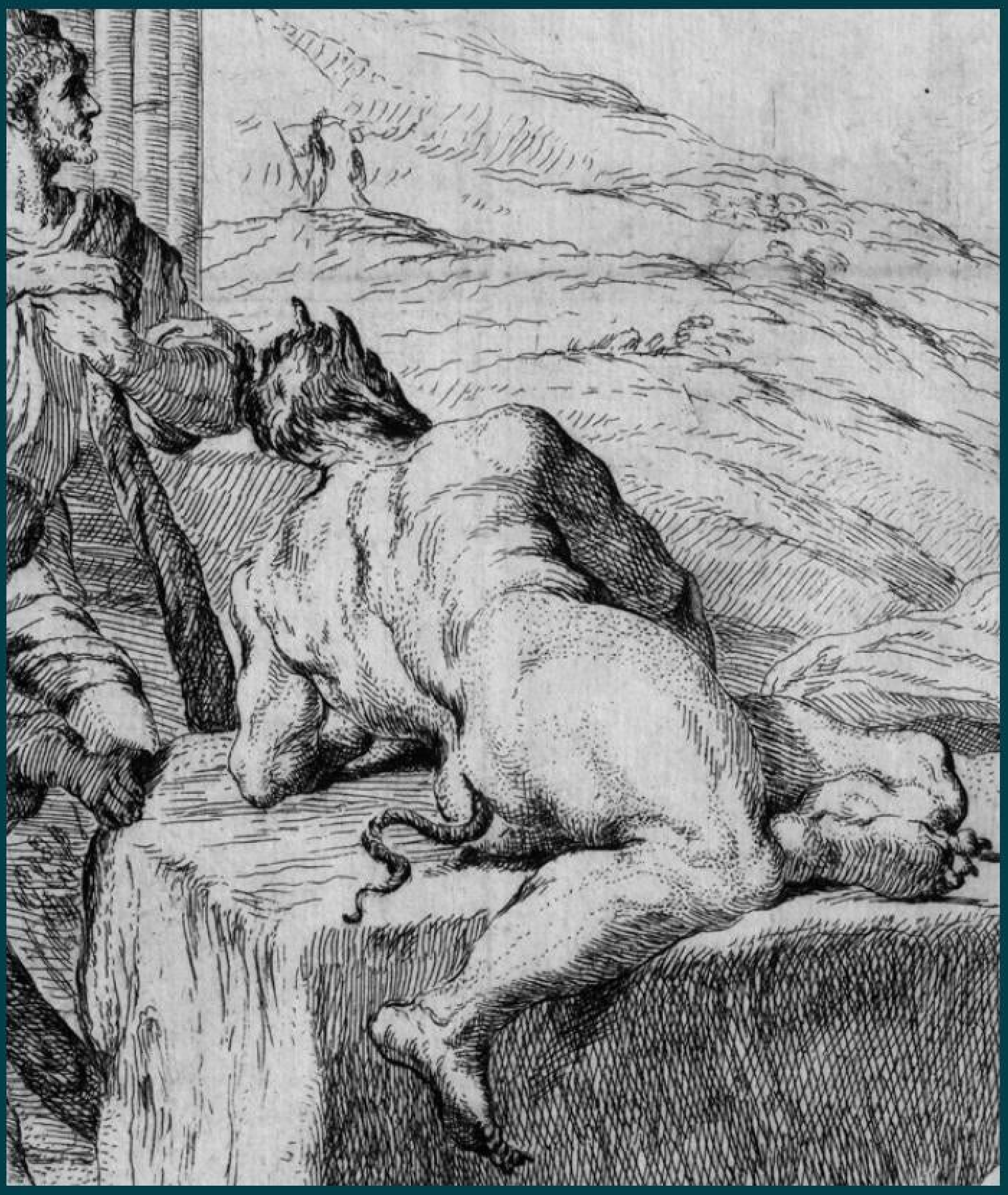
Place of performance and place of jurisdiction for any legal proceedings is Berlin.

VAT No. DE 814227922

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr, Berlin
Repros	Stefanie Löhr, Berlin
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2024 Nicolaas Teeuwisse OHG, Berlin



Nicolaas Teeuwisse OHG
Erdener Str. 5a · 14193 Berlin